

J. S. Bachs 'grosses Magnificat in D-dur' und die für die Anlage der Composition massgebenden, günstigen und ungünstigen Factoren.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doctorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt

von

Martin Kobelt

aus Birnbaum.

Tag der mündlichen Prüfung: 30. Juli 1902.

Greifswald.
Buchdruckerei von F. W. Kunike.
1902.

Dem wirklichen Geh. Oberregierungsrate

Herrn Ministerialdirector

D. Philipp Schwartzkopff

und seinem Bruder

Herrn Rittergutsbesitzer

Heinrich Schwartzkopff-Zborowo

in Dankbarkeit

zugeeignet.



Einleitung.

Das 'Magnificat' Bachs ist weder ein Oratorium noch eine Cantate, es steht vielmehr zwischen beiden kirchenmusikalischen Kunstformen. Mit diesem hat es die ihm ursprüngliche Absicht, dem gottesdienstlichen Gebrauche zu dienen, mit jener das Fehlen der Recitative gemein. Eine solche Eigentümlichkeit verleiht dem 'Magnificat' Kürze und Prägnanz, gleichzeitig stärkere Objektivität, während die subjektive, dem Zeitgeschmacke eher unterliegende Lyrik zurücktritt. Deshalb ist es noch heute möglich, das 'Magnificat' im Rahmen eines liturgischen Vespergottesdienstes aufzuführen.

Aber freilich 180 Jahre liegen zwischen uns und der Zeit, da das 'Magnificat' componiert wurde. Und wie viele Wandlungen der Kunstsinn, und insbesondere der musikalische Kunstgeschmack in diesen 180 Jahren durchgemacht hat, dürfte jedem Sachkundigen bekannt sein. Um nun denjenigen Orientierungspunkt zu finden, von dem aus man allein im Stande ist, das Kunstwerk im Sinne seines Componisten zu erfassen, bedarf es umfassender Vorarbeiten. Es ist ein ebenso grosser Fehler, Bach als 'absoluten' Musiker zu beurteilen und das Konzertpublikum zu tyrannisieren, wie ihn wegen seiner 'Trockenheit', 'Schwerfälligkeit' und 'Mystik' einfach 'ad acta' zu legen.

Der unmittelbare, erste Eindruck mag an wirklichem Genusse arm sein. Umsomehr wird sich der belohnt sehen, der vor der Aufführung den Weg der musikhistorischen Unter-

suchung vereint mit musikalisch-ästhetischen Studien, beide aber fundamentirt durch die musikalische Theorie, zurückgelegt hat. Wer rein musikhistorisch interpretiert, übersieht die Grenzen, die zwischen Kunst und Wissenschaft liegen, der 'Musikphilosoph' zwängt das Kunstwerk in sein System ein, beschneidet es oder 'geheimnisst hinein', der 'einseitige Musiktheoretiker' macht die Meister zu doctrinären Langweilern. Erst durch die richtige Vereinigung dieser drei musikalischen Disciplinen kann man ohne Gefahr der Phantasie, der eigentlich gestaltenden Kraft des Genius, soweit es zum Verständniss und Miterleben seiner Geisteswelt nöthig ist, auf den Grund gehen.

Bei einem so gross angelegten, aufrichtigen Menschen wie Bach ist es selbstverständlich, dass er ein inneres Verhältniss zu dem religiösen Object seiner künstlerischen Arbeit hatte. Aus ihm hat er, wie wir z. B. aus der eigentümlichen Überschrift über manche seiner kirchlichen Compositionen: Jesu iuva' wissen, den hohen Schwung und die religiöse Begeisterung für die Vollendung seiner Werke genommen.

So ist es demnach für die musikalische Aesthetik, wenn sie der productiven Kunst den hohen Dienst leisten will, sie vor Irrwegen zu bewahren oder sie auf die höchsten Ziele des Schaffens hinzuweisen, von besonderem Interesse, die massgebenden Voraussetzungen dieser künstlerischen Glaubenskraft zu untersuchen. Zu dem Zwecke soll das Bachsche Magnificat zunächst musikhistorisch, musikalisch-ästhetisch, und musiktheoretisch analysiert und dann auf Grund der Analyse der fördernde, bzw. hemmende Einfluss derjenigen religiösen Factoren festgestellt werden, die die Anlage der Composition wesentlich bestimmt haben.

Kapitel I.

Die Analyse des Bachschen 'Magnificat'.

Nach Spittas Angaben hat Bach das 'Magnificat' zum Nachmittagsgottesdienste des ersten Weihnachtsfeiertages 1723 componiert. Bei Beginn des Vormittagsgottesdienstes wurden in der Thomaskirche zu Leipzig die Cantate: 'Christen ätzet diesen Tag in Metall und Marmelsteine!' und vor dem Abendmahle das auch zu diesem Tage componierte und zur Cantate gehörige 'Sanctus' aufgeführt. Während hier eine deutliche Berücksichtigung des Weihnachtsevangeliums hervortritt, versuchte Bach im 'Magnificat', wiederum die organische Handlung des Gottesdienstes fördernd und belebend, auf die Epistel des zweiten Weihnachtsfeiertages, Tit. 2, 11—14, den Predigttext des Nachmittagsgottesdienstes in der Nicolaikirche einzugehen. Im nämlichen Vespergottesdienste fand gleichzeitig noch die dramatische Darstellung der Geburt des Heilands statt; die Feier entsprach einer wertvollen deutschen Sitte, der wir viele originelle Kunstwerke verdanken. Auch diesem volkstümlichen Teile des Gottesdienstes hat Bach Rechnung getragen, indem er in das 'Magnificat' einzelne Choralmelodien oder ältere Kirchenweisen einschob, die zur dramatischen Weihnachtsaufführung passten. Die ursprüngliche, an concreten Beziehungen reichhaltige Form seines Stückes wurde später umgestaltet, weil man das 'Magnificat' auch zu Ostern und zu Pfingsten in den Vespergottesdiensten zu hören verlangte. So ist es denn ohne die Choreinlagen bearbeitet, bei Simrock 1811 herausgegeben worden; 1843 wurde es durch die Bachgesellschaft, in neuerer Zeit von R. Franz ediert, nach dessen Einrichtung das 'Magnificat' meistens aufgeführt wird.

Als Bach seine Composition schuf, lag die Cöthener und Weimarer Zeit hinter ihm: er war der gefeiertste deutsche Orgelspieler. Und innerlich durch das Studium der italienischen Conzerte, Cantaten und Motetten bereichert, gelangte er nunmehr zu einer glänzenden, neuen Epoche seiner Meisterschaft. Im Allgemeinen, aber auch im Einzelnen sind solche italienischen Einflüsse in unserm 'Magnificat' erkennbar. Die ganze Anlage zeigt Verwandtschaft mit dem 'Magnificat' Albinonis (Neapolitanische Schule 1643) und dem Francesco Durantes (1755).

Im ersten Chor und in dem Duett von Tenor und Alt: 'et misericordia a progenie in progenies', einem lieblichen Siciliano, weht italienische Luft. Hier zeigt sich ein geniales, selbstständiges Verarbeiten, kein sklavisches Nachahmen. Niemals würde ein so individuell arbeitender Meister wie Bach aus Connivenz gegen die Italiener oder die hergebrachte, durch das Antiphonar entstandene kirchliche Sitte, den Lobgesang der Maria nicht von einer einzelnen Singstimme, sondern abwechselnd in Chören, Duetten und Soloarien vortragen zu lassen, seine relativ freie Erfassung des Stoffes beeinträchtigt oder gar preisgegeben haben. Bach war ein bewusster Protestant und wir werden sehen, wie wunderbar geschickt und einheitlich er die älteren musikalisch-stylistischen Formen gebraucht, um nicht allein der nächstliegenden Situation des Textes, sondern auch seinem 'tieferen biblisch und kirchlich-theologischen' Sinne in der lutherisch orthodoxen Auffassung des 18. Jahrhunderts gerecht zu werden.

In der Maria stellt sich ihm allegorisch die gläubige Gemeinde dar, die bereits erlebt hat und immer wieder erlebt,

was die Mutter des Heilands nach Bachs Meinung prophetisch vorhersah, was der Menschheit insgesamt mit Christo geschenkt wurde: Vereinigung mit Gott durch Tilgung der Sünde. So kann der ganze Chor der Gläubigen jubeln: 'Magnificat, magnificat anima mea'; er ist als der 'puer Israel', der Knecht Gottes, dem Gott in seiner Barmherzigkeit geholfen hat, gedacht.

Das wird uns im Stücke unter meditierender Berücksichtigung der Weihnachtsepistel (Titus 2, 11—14) vorgestellt und zum Bewusstsein gebracht. (Vergl. oben pag. 7).

Der einheitliche Organismus des Ganzen gliedert sich demnach in folgender Weise: nach der Exposition, die der erste Chor in plastischer Steigerung giebt, beginnt die Schürzung des Knotens, die Verwicklung, mit einer tiefen, fast schwermütigen Arie in H-moll, um nach den verschiedensten subjectiven Fortbildungen, die jedesmal durch ein objectives Chorwerk begründet werden, wiederum in der Anfangstonart H-moll, der parallelen Molltonart der Tonica des ganzen Stückes, ihre Lösung zu finden. Das Subjectiv-Menschliche wird gereinigt gedacht durch das Objectiv-Göttliche und findet seine Ruhe und Wahrheit in der nach Bach einzig möglichen Vereinigung des absolut Objectiven mit dem natürlich empfänglichen Subjectiven, in der Versöhnung und mystischen Vereinigung der Gottheit mit der Menschheit.

Tab. 1 mag das Resultat sinnlich veranschaulichen! (pag. 69). Der Chor No. I ist für volles Orchester (im Sinn damaliger Zeit), Orgel, und 5 Singstimmen, 2 Soprane, Alt, Tenor und Bass geschrieben. Das Bachsche Feiertagsorchester setzte sich aus dem Streichquartett (1. und 2. Geige, Bratsche und Kniegeige), den Holzbläsern, 1. und 2. Flöte, 1. 2. Fagott,

den Messingbläsern, 3 Trompeten und Pauken zusammen. Bach leitete von der Orgel aus und benützte sein 'königliches Lieblingsinstrument', um noch besondere künstlerische Absichten durch Schattierungen und Färbungen geltend zu machen. Da der Meister seine Partie überhaupt nur andeutend aufschrieb, gleichzeitig aber hier an die Trompeten Anforderungen gestellt worden, welche die heutige Technik (trotz der Vervollkommung der Instrumente durch Pumpen und Ventile) noch nicht wieder zu leisten vermag, so ist eine Bearbeitung für heutige Aufführungen nothwendig und dankenswerth. Mag man nun im Einzelnen mancherlei an den R. Franzschen Ausgaben auszusetzen haben, (z. B. die zu häufige, bisweilen an das Gelärme des Jahrmarkts erinnernde Verwendung der Bassposaune), im Allgemeinen hat Franz den richtigen Ton getroffen. Ein wirklich schönes Zeugnis seines Bachstudiums ist besonders die Nüancierung, Tempobestimmung und Ergänzung des ersten Chors durch Einführung der Clarinetten und Ausarbeitung der Orgelstimme.

Hier ist im ersten Teile der Character des italienischen Conzertes vollkommen gewahrt und die Chorstimmen kommen im zweiten Teile bei der schwächeren Kräfteverteilung gegenüber den Instrumenten trefflich zur Geltung.

Reiche lebendige Pracht (in sprudelndem Rhytmus, reigenartig im $^3/_4$ Tacte sich vorwärts bewegend) einer characteristischen Melodie und Harmonie umfängt uns. Alles atmet unendlichen festlichen Jubel, quellende, hohe Freude. Die Instrumente wirken bestimmend auf den Chor ein, wie wenn die Natur in ihrer frischen Frühlingsluft das menschliche Gemüt zu dankbarem Frohsinne zwingt. Freilich bleibt die poetische Empfindung der Singstimmen trotz ihrer scheinbar blos

durch das Wort die Instrumentalmotive deutenden, untergeordneten Stellung für das Ganze massgebend, mag auch das Orchester äusserlich durch ein längeres Vor- und Nachspiel die Oberhand behalten.

Die Freude bekommt dadurch einen besonderen Schwung, dass die Instrumental-Motive, die die Oboë und die Orgel spielen, (vergl. Anlage Tab. II No. 1—6) aus der Tonica (dem Grundaccorde von D-dur) in die Dominante (die nächste höhere Tonart A-dur) sehr bald fortbewegt werden. Zu den elegant verschlungenen Motivformationen der Holzbläser und Geigen geben die Bässe begleitende Zustimmung (vergl. Nr. 3 in der Anlage II) und die Trompeten bezeichnen durch scharfe Zwischenrufe einen sicheren klaren Rhytmus (vergl. eb. dort Anl. No. 4). Kurz vor dem Einsatze des Chores beginnt das Orchester mit einem neuen, dem ersten verwandten Motive (vergl. Anl. II No. 7). Und nun müssen wir die eminente Gestaltungskraft des Genius bewundern, der in dies schon selbstständige Orchesterkonzert ein ganz neues Tongemälde, das einheitlich sich aus den bisherigen Motiven entwickelt, hinein gezeichnet hat. Welch ein unerschöpflicher Reichtum offenbart sich da! Wäre dem Componisten bei aller organischen Kombinationsgabe nicht eine so hohe Einfachheit eigen gewesen, schwerlich würde ihm dies kühne Wagnis ohne Beeinträchtigung der einheitlichen Kunstwirkung gelungen sein. Zwei Motivreihen (vgl. Anlage 5 und 6) bewegen sich nun wetteifernd vorwärts, das heroische, dem das Wort 'Magnificat' unterliegt, und das edle überaus weiche, das die Worte 'anima mea dominum' veranschaulicht. Hier bemerken wir gegenüber der italienisch-virtuosenhaften Formengewandtheit die sinnige, durch deutsche Herzlichkeit bestimmte, jeder-

zeit dem unterliegenden Texteswort rechnungtragende Feder Bachs: der Einfluss der deutschen Schule, des deutschen rhytmischen Volksliedes und Chorales macht sich geltend; Johann Eccard, Praetorius, Hassler, Gumpoltzheimer, Schröter, Calvisius, Bodenschatz[1]), Stoebaeus, Leissring, M. Franck, Hammerschmidt, M. Schütz haben für Bach nicht umsonst gelebt.

Der 5stimmige Chor bewegt sich wiederum, wie vorher die Instrumente, von der Tonica zur Dominante. Von da ab tritt er gegenüber dem Orchester mehr in den Vordergrund. Ueber E-dur, Tonica, Unterdominante (G-dur), E-moll kehrt er in geistreichen Melismen, die dynamisch wirkungsvoll ausgestattet werden, zur Tonica zurück. Das Orchester rundet den Chor ab, es wiederholt das Vorspiel; nur umgekehrt entfaltet sich in der Mitte aus der Unterdominante die Tonica wieder.

Die folgende Arie No. 2 erinnert durch Komposition und Instrumentation lebhaft an das gemütlich schlichte Schlummerlied des Weihnachtsoratoriums, und an die köstliche Sopranarie: 'öffne dich mein ganzes Herze, Jesus kommt und ziehet ein' aus der Cantate: 'Nun komm der Heidenheiland!' Bedenken wir, dass unmittelbar auf: 'et exultavit' in der ersten Aufführung (1723): 'Vom Himmel hoch' gesungen wurde, ferner, dass Antonio Lotti (1667—1740) in einem (in der musica sacra veröffentlichten) Weihnachtschorwerke (vgl. Anl. II No. 7) die auch hier vorkommenden zweiunddreissigstel Rhytmen zur Darstellung kindlicher Lust benutzt, so ergiebt sich mit Sicherheit für die gehaltsästhetische Auffassung, dass

1) dessen 'Susa liebes Kindelein' jetzt durch A. Becker bearbeitet, wieder gesungen wird.

an dieser Stelle kindlich-seliges Jauchzen der Seele, eitel Weihnachtslust musikalisch wiedergegeben wird.[1])

Die Arie ist ohne Gegensätze, in heiterer und klarer Farbe gegeben. Immer wieder klingt das Thema: 'Mein Geist freut sich in dem Gotte meines Heils' ohne irgend welche ins Gewicht fallende Trübung der unschuldigen lichten Stimmung. Es erscheint als lauterer Ausdruck des schlichten einfältigen Glaubens! Besonders der Schluss der Arie in 'deo salutari meo' zeigt noch einmal die innerste Zufriedenheit und Glückseligkeit einer Mutter, nicht durch bedeutendes Auftreten, wohl aber durch Anspruchslosigkeit ergreifend, einer keusch in sich verschlossenen Knospe gleich. Mit Recht nennt Spitta diese Arie 'ein köstliches Juwel Bachscher Arbeit'.

Sehr wirkungsvoll ist die Instrumentation: die Geigen geben dem ganzen Bilde einen sinnigen zarten Duft, während der Bass hier seine gewöhnliche Aufgabe, männlich zu stützen, mit einem kosenden Lachen vertauscht hat (vergl. Anl. Tab. II No. 7). Und als die Geigen ihm später diese Rolle streitig machen, schmiegt er sich traulich, den Clarinetten gleich, an die Singstimme an; und es ist, als ob der sinnenden Seele, der 'anima meditans', das Herz vor Wonne pocht.

Während diese Arie eine Ausdeutung des vergangenen Chores No. I ist, bewegt sich die folgende auf ganz selbstständigem Boden. Schon der Wechsel der Tonart D-dur mit der parallelen Molltonart H-moll, das für die langgehaltenen

1) in einem altdeutschen 'Magnificat' (ed. Schlecht 1610) wurden nach einmaliger contrapunktischer Durchführung Weihnachtslieder auf den 5. Psalmton zu 'et exultavit' in cant. f. (Melodie erstirbt so) gesungen; z. B. 'Resonet in laudibus', zu 'quia fecit'; 'in dulci jubilo' lat. u. deutsch durch einander u. a. m.

Cantilenen notwendige, getragene Tempo, die vielen dunkeln, harmonischen Schattierungen, der innige Klagelaut der obligaten Oboën, das wirkungsvolle Verweilen und deklamatorische Abbilden der 'Humilitas', der Niedrigkeit der Magd, weisen uns auf die besondere Bedeutung der Arie hin.

Gegenüber der italienischen vergötterten Madonna, zeichnet Bach uns eine deutsch-evangelische Maria. Das Ideal aufrichtiger Demut und hingebender Weiblichkeit! Wenn Nietzsche in 'Menschliches, Allzumenschliches' behauptet, in der südländischen Frömmigkeit sei mehr 'eleganza und Reservirtheit' enthalten als in der bäurisch-täppischen Art des deutschen Lutherthums, so würde wenigstens hier, auf dem Gebiete der religiösen Kunst, die ehrfürchtige Zurückhaltung (wie statt der etwas geschmacklosen Reserviertheit zu sagen wäre) der hervorstechende Zug im Verkehr des Menschen mit Gott sein. Die als Vertreterin der Menschheit gedachte Maria wird so empfunden, als ob das Gefühl der Beschämung ihre grundlegende Stimmung ausmache; die schwache, niedrige und sündige Magd ist das unverdiente Werkzeug Gottes geworden, das ist der Hauptgedanke. Aber die dunkle, schwermütige Klage, die über dem Ganzen lagert, hat noch einen andern Grund. Die Frucht ihres Leibes soll ein schweres unerforschliches Schicksal erleiden. Die Worte der Schrift: 'Es wird ein Schwert durch deine Seele gehn', mögen der dichterischen Phantasie Bachs vorgeschwebt haben. Die Freude über ihr Glük kommt nur in einem sinnvollen Nachschlage verhalten zum Ausdrucke.

Das Gefühl überschwänglichen Dankes auszudrücken, überlässt Maria den 'omnes generationes', die im folgenden Chor mit mächtiger Gewalt anstürmen. Aber was sind das

für Generationen? Es ist ein Aufruhr, ein wildes Toben, Donnern und Beben, als sollte die Welt in Trümmer gehn. Da hört man keine Spur von dem, was man sich zunächst unter dem Lobpreise der Mutter des Heilandes vorgestellt hat. Scharf schneidende Dissonanzen, wuchtiges Stürmen eines drängenden Themas (vgl. Anlage No. 9) in Fis-moll lassen uns einen gewaltigen Kampf erleben. Genau in der leidenden, contrastierenden Sphäre der H-moll-Arie werden wir weitergeführt, ein grandioser Prozess entwickelt sich vor unseren Ohren, indem riesige Gegensätze miteinander ringen, mögen wir sie uns als Sünde und Heiligkeit, Gott und Welt, oder als Licht und Finsternis vorstellen. Die Beziehung auf die Weihnachtsepistel (vgl. pag. 3 und Tabelle No. I): 'Die heilsame Gnade Gottes züchtiget uns, dass wir sollen verleugnen das ungöttliche Wesen', berechtigt zu der Erklärung, dass der Meister hier die Kampfesstimmung wiedergiebt, die aus der einzig möglichen Vereinigung des Göttlichen und Natürlichen, aus der Wiedergeburt im einzelnen Menschen, und in der Geschichte der Menschheit nach seiner religiösen Ueberzeugung entstehen muss; die menschen- und welterschütternde Macht des Christentums wird uns dramatisch entwickelt. Ein Programm-Musiker hat deshalb in seiner Weise nicht mit Unrecht gesagt: 'Diesen Chor möchte ich eine plastische, packende Darstellung der Kirchengeschichte nennen'.

Der Chor erinnert um seines prunkvollen Themas willen an Händel und in der Anlage an das 'Magnificat' des Albinoni (vgl. oben pag. 4), freilich überragt er die Arbeit beider Componisten in der spontan wirkenden, contrapunktischen Behandlung. Den Höhepunkt in der Entwicklung (von Fis-moll nach A-dur, dann zur Dominantentonart) bildet eine

packende unheimliche Fermate, ein Zeichen höchster Genialität des Meisters. — Dort erfolgt die Entscheidung des Kampfes, der sich von Anfang an aus dem wirbelnden Thema in den Bässen entspann, der Läuterungsprozess ist vollzogen. Denn nunmehr eilen die Singstimmen, die vorher durch gigantische Leidenschaft erschütterten, (vergl. die fünffachen kanonischen Verschlingungen vor der Fermate) in strenger Einheitlichkeit — die bewunderungswürdigen Engführungen sind characteristisch genug — geschlossen dem Ende zu.

Einer aus der Schar derer, die Maria als die Gottesgebärerin, als Mutter des 'Messias' preisen und dem Christentum in Bachs Sinn gewonnen sind, ergreift nunmehr das Wort. Gebetstimmung liegt über der Arie, die Dankbarkeit gegen Gottes Güte und Barmherzigkeit wird uns, wie sie sich in der Tiefe des Gemütes abspielt, gezeigt. Der paulinische oder lutherische Frömmigkeitstypus, durch Verzweiflung und Busse zu fröhlichem Glauben, mag Bach, wie er ihn autoritätsmässig für seine religiöse Ueberzeugung acceptiert hatte, vorgeschwebt haben. Von innen heraus, ohne Reflexion und Künstlichkeit, treibt es die Singstimme immer wieder zu dem: 'quia fecit mihi magna'; die Instrumentation giebt das Material für das Danklied. Im 'basso ostinato', der sich hartnäckig fort und fort vordrängt, liegt das Thema (vergl. Anlage Tab. II Nr. 10), das vom Sänger aufgefasst und weiterentwickelt wird. Auf die bis ins Einzelne gehende, geschickte deklamatorische Erfindung der Melodie sei noch hingewiesen, z. B. wie das 'potens'[1]) durch energischen Rhytmus und durch weite musikalische Ausdehnung wiedergegeben wird!

1) Vergl. hierzu die nämliche Behandlung desselben Wortes in dem Chor 'fecit potentiam' und in der Tenorarie No. 8.

Während die musikalische Verknüpfung dieser Arie mit dem vorangegangenen Chore ohne weiteres verständlich ist (aus Fis-moll kamen wir in die Tonart A-dur, wodurch eine besonders glänzende Wirkung erzielt wurde), liegt die Fortentwicklung zur folgenden Nummer auf rein ästhetischem, psychologischem Gebiet. Hat der Meister ja doch selbst ursprünglich nach Arie 5 eine Liedereinlage gebracht: 'Freuet Euch und jubiliert, zu Bethlehem geboren wird das herzliebe Jesulein, das soll euer Freud und Wonne sein!'

Neben das concret gehaltene Dankgebet stellt Bach die fromme Kontemplation. In die Form eines 'dolce Siciliano' kleidet er die Ausführung der Worte: 'et misericordia ex progenie in progenies timentibus eum'. Wie in diesem Duette zuerst die Betrachtung des 'misericordia' zu ihrem Rechte kommt, so wird uns im zweiten Teile die Furcht vor Gott durch tiefe gegensätzliche Farbentöne gemalt. Deshalb tauschen die Flöten ihre lieblichen Tonweisen mit der zierlichen Pracht der Geigen im ersten Teil, um dann der Orgel ihr eigentliches Feld, die Darstellung majestätischen, göttlichen Ernstes zu lassen. Bei dem 'timentibus am Schlusse, das schon vorher durch melodiöse und rhytmische Merkmale ausgezeichnet wurde, ergreift den Hörer Schauern und Beben. Die Stelle erinnert an das Zittern und Zagen in der 'Matthäuspassion'. Der Tenor bringt es zu besonderem Ausdrucke, indem er je drei Achtelschläge auf demselben Tone bange klagend verweilt. (Vergl. Anlage Tab. 2 No. II).

Und nun welch eine objective Begründung dieser Furcht vor dem allmächtigen Gott in dem Chor No. 7! 'Die Allmacht Gottes ist mir nie wuchtiger und grausiger vorgekommen, nie grossartiger zu Bewusstsein gekommen', so

sagte mir einst ein Zuhörer über diesen Chor, als ich ihn seiner Zeit aufführte. In der That ist jedes künstlerische Mittel im Dienste dieser Aufgabe, das Erhabene darzustellen, in hoher Vollkommenheit und künstlerischer Notwendigkeit verwendet worden. Das Prinzip der Kräfteteilung, das ältere Komponisten (vgl. Durantes Magnificat in f-dur und das des Orlandus Lassus — 7. toni) bereits mit Erfolg gebraucht hatten, findet insofern ausgiebige Verwendung, als der eine Teil der Chorstimmen, die beiden Soprane mit dem Alto in paralleler Bewegung, von unten nach oben steigende kräftig schlagende-, der Bass in demselben Rhytmus von oben nach unten gehende Motive zur Erscheinung bringen. Dementsprechend wirkt die Instrumentation: in den Oberstimmen hat man die Umkehrung der Gebilde der oberen Singstimmen, in den Bässen ein kontrastierendes, gleichsam die Stolzen jäh in den Abgrund stürzendes Motiv (vergl. Anl. Tab. II No. 12.) Damit ist der äussere Umfang der göttlichen Allmacht, der Niemand entrinnen kann, gezeichnet < >. Die intensive Gewalt und innere Energie auszudrücken, ist einem fast anderthalb Oktaven durchlaufenden Thema überlassen, das zunächst der Tenor ergreift, dann nach und nach von jeder Stimme einmal und schliesslich vom Orchester übernommen wird. Mit unwiderstehlicher Aggressive geht es vor. (Vergl. Anlage Tab. II No. 13). Daran schliesst sich ein anderes, das die nervige Kraft des 'brachium dei' veranschaulicht (vergl. Anl. Tab. II No. 14) und nochmals schleudert die 'potentia' ihren Pfeil mit diesem Arm (vergl. No. 14). Dem 'dispersit' ist zunächst eine längere, dem ersten Thema zur 'potentia' verwandte, musikalische Gedankenreihe gewidmet, dann aber endet sie mit kurzen, von oben nach unten steigenden

Schlägen, die an jede Stimme gleichmässig abgegeben sind. Ein rechter Typus des Auseinanderstreuens, der schon von Antonio Lotti benutzt worden ist! (Vergl. Anlage Tab. II No. 15). Und wie mit einem Windhauche sind die Stolzen auseinander geweht; ein unheimlicher Schrei und schauerliche Stille tritt ein. (Die Stelle erinnert lebhaft an das wüste Judengeschrei in der Matthäuspassion: 'Barrabam'). Hier gewinnt nun die musikalische Idee die Oberhand über die unmittelbar durch das vorliegende 'mente cordis sui' (in ihres Herzens Sinn) gegebene; wir brauchen weder mit R. Franz und Kretzchmar dem für seine Zeit bibelfesten Bach die Ungeheuerlichkeit zuzutrauen, dass er das 'cordis sui' auf den 'dominus qui dispersit' bezog, noch mit Spitta in den nun folgenden breiten Accorden eine Tonmalerei der 'Gespreiztheit der Hochmütigen' zu sehen. Das majestätische Eingreifen der Orgel, die später durch das ganze Orchester unterstützt wird, deren kraftvoller Wirkung hier Niemand widerstehen kann, und die darauf folgende Einlage des 'Gloria in excelsis deo' berechtigen uns vielmehr zu der naheliegenden Ansicht, dass wir es hier mit einer noch grösseren Steigerung der 'potentia dei' zu thun haben, wie sie wohl von ihrer transcendenten Höhe in das Erdenleben eingreift. Fast ist es so, als wolle Bach Gott selbst in seiner Erhabenheit erscheinen, und durch die Natur reden lassen: 'ich bin der Herr und keiner mehr!' Und die Worte 'mente cordis sui' sind an sich neutral genug, um der musikalischen Idee ungestört als Unterlage dienen zu können.

Die Verbindung dieses Chores mit der vorigen Arie ist musikalisch leicht einzusehen; aus E-moll schreiten wir fort zur parallelen Durtonart. Diese tritt in der Form der 'Unter-

dominante' von D-dur hervor. Die Steigerung wird dadurch erreicht, dass das Stück von der Dominante noch weiter zur Unterdominante in dieser Tonart (nach C-dur) geht und von da aus wieder nach G-dur, dann zur Tonica, dann zur Oberdominante (A-dur), dann nach Fis-moll (der parallelen Molltonart) eilt, um erst in der sich anschliessenden 'Adagiocadenz' zur Tonica zurückzugelangen.

Die beiden folgenden Nummern werden auf das feinsinnigste dem im Texte liegenden Gegensatze gerecht. Die Tenorarie lässt uns im Anschlusse an den Chor No. 7 noch einmal im Einzelnen erleben, wie Gott die auf eigene Kraft pochenden, hochfahrenden Menschen demütigt,[1]) (vgl. Anl. Tab. II No. 16) und wie er die Demütigen, von sich gering Denkenden erhöht. (Vgl. Anlage Tab. II No. 17: durch die Bewegung von unten nach oben im Gegensatze zu No. 16 und durch dynamische Schattierung recht characteristisch!)

Die Alt-Arie in E-dur bildet einen überaus lieblichen Ruhepunkt im ganzen Werke. Selbst ein Mozart hätte nicht anmutiger und süsser schreiben können. Die beiden Flöten mit ihren beiden Terzen- und Sextengängen passen meisterhaft in dies zarte, kindlich naive, lichtvolle Bild; durch einen auffallenden Rhytmus wird das inbrünstige Verlangen und Wünschen wiedergegeben (vgl. Anl. No. 19), die Reichen werden mit einem kahlen Motive abgefunden: aber keine Schadenfreude hat in der reinen Seele der Singstimme Raum, voll Mitleid ruft sie immer wieder: 'inanes', 'ach Ihr armen, armen Reichen geht leer aus'; am Schlusse kommt es fast zu

1) Das Motiv, das treu den Orchesterschlägen in Bezug auf melodiöse und rhytmische Erfindung (Tab. II No. 12) im Prinzipe ähnelt, klingt fast wie höhnisches Lachen eines Kriegsmannes.

einer teilnehmenden Wehmut. Besonders malerisch wirkt auch die Verwendung der Bässe etwa in der Mitte der Arie, sie geben gleichsam der 'anima esuriens' 'ein voll gedrückt, gerüttelt und überflüssig Mass'. Die Gesammtstimmung des Tonbildes könnte man als den ästhetischen Widerhall des Wortes bezeichnen: 'selig sind, die da geistlich arm sind, denn das Himmelreich ist ihrer'.

Wie harmonisch zu dieser Arie mag die nun eingelegte Liednummer bei der ersten Aufführung geklungen haben! Wir sehen im Altarraume die Maria in mütterlicher Freude; sie, die niedrige Magd ist so reich beglückt durch die Geburt des verheissenen Kindleins. Sie singt: 'Virga Jesse floruit, Emanuel noster apparuit, hominis formam induit' (ganz verwandt dem altkirchlichem Marienliede, unserem Weihnachtsliede: 'es ist ein Ros' entsprungen') und bittet: 'Joseph, lieber Joseph mein, hilf mir wiegen mein Kindelein; Eia, Eia Sausa (oder auch Susa, von susen in den Schlaf einlullen) liebes Kindelein'. (Vgl. oben pag. 7 und 12 die Bemerkung zu Bodenschatz).

Jetzt aber gelangen wir zum Höhepunkt unserer Weihnachtsmusik, dem eigentlichen, dem 'kirchlichen Magnificat'. Das Gemüt konnte für den Genuss dieser kostbaren Perle nicht empfänglicher gemacht werden, als durch den eben verklungenen zarten Weihnachtsgesang, durch die so überaus gesunde und warm empfundene Arie 'Esurientes implevit', ja vielmehr noch durch die ganze bisherige Entwickelung des Stückes. Jetzt ist das Empfinden in den vorhergehenden Kämpfen genug geläutert und gereinigt, um die eigentlichste, 'tiefste' Bedeutung des Wortes: 'meine Seele erhebet den Herrn' in Bachs Sinne fassen zu können. 'Meine Seele er-

hebet den Herrn, denn Er hilft Seinem Diener Israel auf' (durch mystische Erlösung) 'und gedenket Seiner Barmherzigkeit'. Sein Glaubenszeugnis legt Bach ab, indem er das Kind in der Krippe als den Immanuel, als den Erlöser der gläubigen Gemeinde besingt. Wie er in der 'Passion' ergreifend bekannt hatte: so soll uns sein verdienstlich Leiden recht bitter und doch süsse sein', so bringt er hier denselben Gedanken zum Ausdrucke. Die sich oft in herben Dissonanzen hart schneidenden drei Singstimmen veranschaulichen auf dem Grunde einer düsteren harmonischen Färbung (H-moll), wie der Komponist das auch schon in der 'Matthäuspassion' vorkommende Wort empfindet: 'was ist die Ursach aller solcher Plagen, ach meine Sünden haben dich geschlagen! Ich, ach, Herr Jesu, habe dies verschuldet, was Du erduldet'. Ein dunkler mystischer Schleier liegt über dem Bilde. Und dieser dem Gebiete dogmatischer Reflexion bei Bach gänzlich fern liegende gefühlsmässige Glaube wird gerade dadurch in ein interessantes Licht gerückt, dass er es dem Hörer unmöglich macht, die einzelnen Tonbildungen alle zu verfolgen (vier Themen laufen gleichzeitig nebeneinander her), und ihn dafür mehr in das Zwielicht mystischer Empfindungen hineinführt. Er bedient sich dazu eines besonderen Kunstgriffes, der später von Schumann (vgl. den Anfang von 'Paradies und die Peri', oder das Streichquartett in A-moll), Richard Wagner (vgl. das 'Lohengrin'-Motiv u. A.) öfter benutzt worden ist: der Bass schweigt, nur ganz zart deutet das Cello die Grundstriche an, die Orgel begleitet mit sanften vierfüssigen Stimmen, und wir glauben entzückende Sphärenmusik zu hören. Wie ein leuchtender Stern schwebt über dem ganzen Terzette der altkirchliche Tropus, der 'Weihnachts-

ton (vgl. Anl. Tab. II No. 20): 'Meine Seele erhebet den Herrn'; wortlos den Oboën überlassen, und doch als beredtester, weihevoll segnender Prediger steht er im Mittelpunkte.[1]) Der Gedanke liegt nahe, weil diese Melodie damals wie heute oft bei der Austeilung des Segens (benedictio) in der katholischen und lutherischen Kirche (wo man noch nicht so engherzig ist, das Singen des Liturgen für spezifisch katholisch zu halten) benutzt wird. Der Contrast zwischen der feierlichen Ruhe des 'cantus planus' und den beweglichen, lebhaften Motiven der Singstimme ist unter diesen Umständen ein besonders characteristischer und beachtenswerter Zug. Bei aller Individualisierung der Singstimmen geht die Einheitlichkeit des Ganzen nicht verloren; der Alt giebt vorzüglich in den Anfängen jedesmal die Umkehrung der Oberstimme, was wiederum für die hohe Genialität Bachs bezeichnend ist. Die Erfindung der Melodienformen zu den Worten 'suscepit etc.' erweckt das Gefühl wahrhaften Aufhelfens — und 'recordatus misericordiae' ist eine ganz prachtvolle Entwicklung des Barmherzigkeitsgefühles. (Vgl. Anlage Tab. II No. 21). Musikalisch-ästhetisch wäre noch hinzuzufügen, dass uns in diesem Terzette nun die nach Bach einzig mögliche Verschmelzung des wahrhaft Objectiven, des Göttlichen, mit dem wahrhaft Subjectiven, sich seines Gegensatzes zu Gott be-

1) Lottis Magnificat in C-dur enthält einen ähnlichen Kunstgriff, nur statt des neunten, den fünften Ton oder Tropus. — Die Tropen sind schon vor Gregor in Gebrauch gewesen; nach der Entstehung der Neumen (7. Jahrh.) kann man sie freilich erst literarisch verfolgen. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass diese Tropen altsynagogalem, orientalischem Psalmengesange entstammen und dass sie aus dem Orient durch Ambrosius nach Mailand verpflanzt wurden (vgl. Delitzsch Psalmenerklärung: I Auflage 2 pag. 404 ff. und die 'Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft' V. pag. 366 f.).

wusst gewordenen Menschlichen, auf dem Wege des Gemütes zum Bewusstsein gebracht wird. (Vgl. Chor No. 4 'omnes generationes' wo die erschütternde Macht des Christentums zur Geltung kam.) Sie liegt in dem Glauben an die versöhnende, die Menschheit mit sich vereinigende Liebe Gottes. (Vergl. Tabelle No. 10 die Epistelstelle Titus 2 Vers 13—14). Bach hat die Überzeugung, dass die völlige Vereinigung der ganzen Christenheit mit dem Ewigen-Einen erst im Jenseits erfolgen könne, und hier nur im Glauben vorweg genommen werde. Deshalb führt er uns in himmlische Sphären mit diesem Terzette und wählt zur Interpretation nicht ein spezifisch konfessionelles, sondern ein die drei christlichen Kirchen vereinigendes Motiv des alten Magnificat[1])

Wie der Meister hier eine altkirchliche Melodie wirkungsvoll verwertet hat, so gewährt er in dem anschliessenden Chore: 'sicut locutus est' durch Verwendung der alten aus Italien überkommenen Sitte des gottesdienstlichen A-capella-Gesanges 'col basso continuo', gleichfalls einen schönen musikalischen Reiz. Er bleibt nämlich in dem Rahmen objektiver Kirchlichkeit und sucht damit im männlichem Ernste und Kühnheit die gesundeste, subjectiv unangefochtene Glaubensgewissheit auszudrücken. Die fünfstimmige Fuge ist ein Meisterstück Bachscher Ursprünglichkeit und innerer Notwendigkeit. Die Motive sind nach den Regeln des doppelten Contrapunktes in der Octave, Decime etc. erfunden (sie sind also in ihrer Umkehrung in die Decime, Octave etc. noch ebenso musikalisch gut klingende Themen). Der Bass

1) Vergl. hierzu die ähnliche Verwendung einer kirchlichen Melodie in Bachs 'Gottes Zeit' No. 5 Andante; ebenso die in der Cantate: 'Wenn mein Stündlein vorhanden ist' und das 'deutsche Magnificat Bachs'.

hebt an mit einem kraftvollen, die untergelegten Worte: 'sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula', trefflich declamierenden, vierfachen Thema (vgl. Anlage 2 No. 22a), der Tenor bringt es im vierten Takte in der Dominante, nach und nach kommen die übrigen drei Stimmen und das aus vier selbständigen Sätzen bestehende Thema wird endlich an die fünf Singstimmen zur harmonischen Vereinigung übergeben; die Steigerung wird noch erhöht durch mächtige Accordfolgen auf dem 'Abraham, Abraham et semini eius'.

Wiederum der kirchlichen Sitte treu bleibend, schliesst das ganze Werk mit dem 'Gloria patri', das jedem gesungenen Psalme oder Introitus oder sonst einem Stück des Antiphonars folgte. Das 'Gloria' erklingt mit kolossaler, titanenhafter Wucht. Hier kommt der Musik ihre besondere unmittelbar das Gefühl ansprechende Fähigkeit zu statten.[1]) Durch die Sext-Accorde werden wir in ein unendliches Tonmeer hineingeworfen; fast ist es uns, als hörten wir ungezählte Scharen mitrufen: 'Gloria, gloria'; eine solche Menge von Obertönen bietet der Accord und regt die Phantasie wie kein anderer zu selbständiger Ergänzung an. Wir befinden uns in einem gewaltigen Dome, drei mächtige säulengetragene Bogen wölben sich über uns, einer immer erhabener und majestätischer als der andere. Aufstrebende Triolengänge, die jede Stimme nacheinander vom Bassfundamente an in fester harmonischer Verkettung durch Terz und Sexte übernimmt,

1) Durch Stellen von so einschlagender Kraft geschieht es, dass Kunstfreunde unserer Tage 'Bachianer' werden und mit ihrem Enthusiasmus natürlich neben Gutem auch verhängnisvolle Irrtümer über die musikalische Kunst verbreiten und die ruhige, auf Grösseres harrende historische Wertschätzung verlieren.

geben die ernst getragene Bewegung. Und nun verlassen wir wieder die feierliche Stätte, die wir am Eingange des 'Magnificat' betraten und kehren zurück zu der festlichen, jubelerfüllten Vorhalle. Das Anfangsvorspiel des Orchesters bildet auch das frisch dahineilende Nachspiel: 'in saecula saeculorum, Amen'. Alles, die Menschen und die Natur, die Singstimmen und das Orchester, jubeln: 'alle Luft laute ruft: 'Christus wird geboren'. — 'Magnificat anima mea, dominum', 'lobe den Herrn, meine Seele', Alles was Odem hat, lobe den Herrn', — das war in Wahrheit die Gesinnung und Stimmung, die Bachs Riesengeist zu einer solchen lebendigen, reichen und einheitlichen Schöpfung beflügelte.

Kapitel II.

Die Magnificatcomposition und die für seine Anlage massgebenden Factoren.

Die Besprechung der Komposition hat gezeigt, dass Bach in einem für die künstlerische Productivität fruchtbaren Verhältnisse zu dem textlichen Objecte seines Werkes stand. Er hat sich in der That auf das gründlichste mit dem religiösen und poëtischen Gehalte des Magnificat vertraut gemacht und diesem Grunde entsprang die Hauptquelle für seine künstlerische Begeisterung. Es lässt sich heute nicht mehr entscheiden, ob die ersten Anregungen zur Komposition dieses Textes auf musikalischem oder kirchlichem Gebiete lagen. Erwiesen ist nur, dass Bach, wie es auch sonst seine Arbeitstechnik war (vergl. die 'Passionsmusiken' und H. Schütz Vorbild für dieselben), ältere, ihn besonders ansprechende, musikalische Vorlagen benützte und verarbeitete (vergl. oben

pag. 8, Albinonis und Francesco Durantes 'Magnificat') und dass er sein Werk zunächst für den Vespergottesdienst am 2. Weihnachtsfeiertage 1723, wie er in der Nicolaikirche zu Leipzig abgehalten wurde, componiert hat. Sicherlich hat diese Thatsache auf die Composition Einfluss ausgeübt[1]), aber er ist gering im Verhältnisse zu dem Strome von bestimmenden Kräften, die von der eigenen kirchlich-religiösen Überzeugung und Erfassung des biblischen Magnificattextes ausgingen.

Auf Grund der Forschungen, die die beiden hervorragendsten Bachbiographen Bitter und Spitta angestellt haben, wissen wir, dass Bach 'autoritätsgläubig' war. 'Seine religiöse Entwickelung', so schreibt Spitta, 'war einheitlich ohne besondere Kämpfe und Zweifel, voll kindlicher Naivität und fröhlichster Gewissheit, in festem Vertrauen zur Wahrheit der lutherischen Kirchenlehre'. Von einer religiösen Überzeugung im modernen Sinne des Wortes kann man also hier nicht reden; wenn es auch nicht ausgeschlossen, ja vielmehr erweislich ist, dass Bachs Glaube auf persönlicher Erfahrung beruht hat. Dies kann jedoch nur der einsehen und darlegen, der zwischen der practischen Frömmigkeit und

1) Das 'Magnificat' wurde sonntäglich (1¼ Uhr) im Vespergottesdienste nach der Predigt mit deutschem Texte gesungen (vergl. Spittas Bachbiographie II, S. 100.) Bei den Festtagsgottesdiensten der drei kirchlichen Hauptfeste Neujahr, Epiphanien, Himmelfahrt, Trinitatis und Mariä Verkündigung (am 25. März oder Psalmsonntag, falls das Fest mit einem Gründonnerstag oder Charfreitage kollidierte), wurde es figuraliter mit lateinischem Texte aufgeführt (vergl. oben pag. 7 und vergl. auch Vopelius: 'neues Leipziger Gesangbuch' Leipzig 1725 pag. 444 ff.) Endlich wurde das Magnificat jeden Sonnabend im Beichtgottesdienste (2 Uhr beginnend) nach der Busspredigt in der Thomaskirche gesungen.

ihren angeblich metaphysischen Voraussetzungen zu scheiden weiss. In Wirklichkeit war Bach infolge seiner Erziehung mit all ihren reichen Einflüssen Bekenner des Glaubens seiner Väter. Soweit, wie es einem Laien möglich ist, hatte er sich von der Richtigkeit der kirchlichen Lehre überzeugt und sie als Postulat des seligmachenden Glaubens mit all ihren Formeln in sich aufgenommen; Beweis dafür ist seine Stellung im Kampfe zwischen Pietismus und Orthodoxie, in dem er sich auf die Seite der Orthodoxie stellte. Das zu einem solchen Standpunkte erforderliche 'sacrificium intellectus' war unerheblich, da Bach kaum eine andere Weltanschauung als die seiner Kirche kannte. Wie stark auch für uns die zu überwindenden Vernunftwidersprüche sein mögen, vorzüglich, wenn wir den Lobgesang der Jungfrau Maria betrachten oder werten wollen, für Bach waren diese Widersprüche subjectiv durch seine principielle Stellung zur Kirchenlehre gehoben, ja sie wirkten nicht nur nicht störend, sondern sogar relativ befruchtend auf die Composition. Gerade infolge der psychologischen Unbegreiflichkeit und der durch kirchliche Lehrvoraussetzungen entstandenen, 'tieferen' Auffassung war der Spielraum zu weiterer phantastischer und mystischer Lösung für einen künstlerischen Geist gegeben.

Welches waren aber die kirchlichen Voraussetzungen, oder genauer die der kirchlichen Lehre zu Grunde liegenden metaphysischen Postulate und somit die massgebenden Factoren, die Bach in der Conception und Anlage seines Werkes direct oder indirect beeinflusst haben?

Erstens das sogenannte 'formale Princip' der Reformationskirche, die absolute Autorität der heiligen Schrift. Infolge der Verwendung der Bibel als eines juristischen Lehr-

canons hatten sich künstliche Interpretationsmethoden entwickelt, die man kurz als aphoristische Spruch-, die mystisch-allegorisierende-, und practisch-egalisierende Methode characterisieren kann. (Alle drei Typen finden sich schon in der alten Kirche, vgl. besonders Origenes' 'Homilien' und messianische Deutungen der Propheten — und unter den Rabbinen, vergl. auch die paulinische Exegese Gal. 3 und die des Hebräerbriefs). Bach wird wahrscheinlich nichts von dieser sonderbaren Auslegungstechnik gewusst haben. Aber er fand in den Erbauungsbüchern (eins davon ist uns aus seinem Nachlass erhalten), Predigten und in den Gesangbüchern die auf diese wunderliche Weise gewonnenen 'biblischen' Gedanken über das 'Magnificat'.[1]) Auch mögen die mündlichen Besprechungen mit dem befreundeten Pastor Dreyer in Leipzig, der Parteiführer der orthodoxen Lutheraner war, in der Richtung anregend auf Bachs Magnificaterklärung gewirkt haben.

Die harmonisierende Schriftauslegung: 'Schrift muss durch Schrift ausgelegt werden' — ganz gleich welcher Zeit und welchem Verfasser das Einzelne angehört, ermöglichte den Versuch, den biblischen Magnificattext durch die Weihnachtsepistel Titus 2 (vgl. Tabelle I und pag. 3) zu deuten. Die allegorisierende Methode liess ohne Bedenken zu, für Maria

1) Hierhergehörende Choräle sind: 'Meine Seele erhebt den Herrn', auf die von H. Schein vierstimmig gesetzte Melodie gesungen, und von poetischen Ergüssen über das 'Magnificat' vgl. Ch. Schöns Vita Christi, reimweise verfasst 1602 Leipzig; Dr. Friedr. Greiff: 'der vier Evangelisten übereinstimmende Geschichte', alles in Reimen verfasst, Tübingen 1644; I. G. Schöttl 'Concordia Evangelica' mit Reimen angefertigt, Braunschweig 1675; U. A. Z. B. Fortunatus, München 1677, Sameazarius 'Chisrtois' Neapel 1526.

als Einzelperson die 'gläubige Gemeinde' einzusetzen (vgl. oben pag. 8). Auf der Grundlage einer falschen Methode wurde hier die berühmte Schriftstelle Jesaias 7 Vers 14: 'eine Jungfrau wird einen Sohn gebären' richtig gedeutet, indem man die von Lucas gegebene fromm gedachte Auslegung von der παρθενογένεσις aufs 'tiefste' zu erfassen meinte.

Wir kommen damit zum zweiten Punkte. Unter den religiös-metaphysischen Postulaten nimmt das Dogma von der 'übernatürlichen Geburt' in Anbetracht der Gesammtconception der Magnificatcomposition einen wichtigen Platz ein. Für Bach war diese 'Glaubensaussage' wie für seine 'lutherschen' Gesinnungsgenossen eine Hauptgewähr für die 'Messianität' oder 'Gottessohnschaft' Jesu (entsprechend der falschen Auffassung von Jesaia 7, 4). So hat er den ganzen Lobgesang gedeutet als ein Dankopfer für die unaussprechliche Gnade Gottes, die sich in der Engelsbotschaft: 'die Kraft des heiligen Geistes wird dich überschatten' etc. ausdrückte.[1]) Maria wird in dieser Situation von ihm schon mit der 'ewigen Leibesfrucht' begabt angesehen. Die übernatürliche Art der 'Empfängnis' ist ihr in Bachs Sinne eine Gewähr dafür, dass ihr Sohn der 'Sohn Gottes' in besonderer, metaphysischer Weise ist. Ihr intimer Umgang mit Gott vor allen anderen Weibern setzt eine nur ihr mögliche Kenntnis der göttlichen Absichten voraus. Daher kann Bach ihr auch die künstlerisch und psychologisch sonst unverständliche, prophetische Empfindung zutrauen, dass sie bei Gelegenheit dieses ihres Lobgesanges schon das ganze Geschick ihres Sohnes und die welterschütternden Kräfte, die

---

1) Kretzschmar bemerkt in seinem 'Führer durch den Conzertsaal' pag. 300: 'Der mystische Untergrund der Engelserscheinung hat Bach gewiss mit zu dieser Composition gereizt'.

von seiner Person und seinem Leben ausgehen, übersieht (vgl. oben pag. 14). Mit einer solchen Betrachtung der Maria grenzt Bach stark an die katholisierende Interpretation von der 'Himmelskönigin'. Diese extreme Auffassung bot ihm für die musikalische Composition die grössten und höchsten Gesichtspunkte. Aber gerade dadurch, dass er die 'Madonna', die 'römische Astarte', wiederum vermenschlichte (in denjenigen Einzelpartien, wo er Maria als Persönlichkeit mit individuellen Stimmungen hervortreten liess), und sich damit ganz in den Bahnen der lutherisch-kirchlichen Lehre bewegte (vgl. Luthart Comp. 1893⁹ § 47² und Löhes Weihnachtspredigt Evang. Postille 1874 pag. 29), hat er sich für die musikalische Empfindung ein noch grösseres und ergiebigeres Feld erobert. Die menschlich verständlicheren Züge treten naturgemäss mehr in den individuell angelegten lyrischen Partien (Arie 1 und 2 und vgl. oben pag. 9—11) hervor, während die 'idealisierte und allegorisch aufgefasste Maria' in den Chören Bachs Phantasie vorschwebt.

In die psychologisch ihm selbst und uns näher liegenden Partien sind wiederum interessante, religiöse Gefühlsäusserungen eingeflochten, die auf bestimmten metaphysischen Postulaten beruhen.

Diese Postulate sind drittens die Lehre von 'Sünde und Gnade in dem 'jenseits der Erfahrung liegenden Sinne', viertens von der 'unio mystica': der 'geheimnisvollen überweltlichen Verbindung der Seele mit Gott', fünftens von der 'Erlösung durch den Kreuzestod Jesu' wiederum in

1) Vgl. Kretzschmars 'a. a. O.', pag. 302, der psychologisch-mystische Untergrund trete hervor in dem Gegensatze, dass die zu hohen Ehren berufene 'Jungfrau' schlichte kindliche Demut offenbare.

speculativem Sinne und endlich **sechstens** 'vom Himmel mit seinen Engeln'.

'Quia respexit humilitatem ancillae suae' lässt Bach Maria unter Begleitung einer klagenden obligaten Oboë singen; mag er nun auch im Hinblick auf Maria als Einzelperson zunächst an die 'humilitas' im Sinne von 'niederem Stande' gedacht haben (vgl. oben pag. 13 und 14), aus der Analyse der Gesammtcomposition ergiebt sich, dass er Maria zugleich als typische Vertreterin der gläubigen Gemeinde denkt (vgl. oben pag. 8), und dann erklären sich die durch die dunkle Instrumentation, das harmonische Colorit, und die klagende musikalische Phrase erzeugten Stimmungen, welche die 'humilitas' umspielen, als der wehmütige und devote Ausdruck eines allgemein-religiösen Typus von Mensch, der von Natur Zorn und Strafe verdient, nunmehr aber aus Gnaden überschwänglich reich beschenkt wird (vgl. hierzu in Tabelle I die parallele Epistelstelle). Der höchsten Gnade aber wird der Mensch erst auf geheimnisvollem Wege und auch dann nur in 'embryonischer Form' teilhaft. Das Lamm, das erwürget ist (τοῦ ἀρνίου τοῦ ἐσφαγμένου ἀπὸ καταβολῆς κόσμου apoc 13,9), seit der Welt Grund gelegt ward, Gott selbst begiebt sich leidend von Ewigkeit in den sündigen Schooss der Menschheitsseele, um in ihm mächtig und mächtiger zu werden und in ihm durch bittern Kreuzestod die Schuld und Macht der sündigen Natur zu brechen, bis seine Herrschaft auch nach aussen hin dringen und in Herrlichkeit in aller 'Himmel' Himmel vollendet werden kann. Dies Conglomerat mystischer, metaphysisch reich beladener Theologie war für den mit übermenschlicher Arbeits- und Darstellungskraft begabten Bach grade wie geschaffen. Das Unaussprechlichste, Geheimnisvollste, das man sich nur vor-

stellen kann, die innerlichsten, unkontrollierbarsten Vorgänge des Seelenlebens, die schwierigsten und weittragendsten transcendenten Probleme. Alles das reizt seine hohe Phantasie (vgl. oben pag. 19, Erklärung des 'suscepit Israel' und des 'gloria patri' pag. 23). Wo ein anderer erlahmen und gleich Ikarus verunglücken würde, da steigt er mit frischer Schwungkraft und grösster Ruhe zu ätherischer Klarheit empor. Je reicher und umfangreicher seine Ideen sind, um so übersichtlicher und strenger in der Form sucht er sie darzustellen. Das ist das Erkennungszeichen seines, ja wohl jedes Genies; wie Goethe es einmal in seinen 'Gesprächen mit Eckermann' ausdrückt: 'man darf dem genialen Meister die Mühe nicht anmerken, sondern sein Werk, 'ob es gleich gewaltig und gross ist, soll es doch erscheinen, als ob es durch ein einziges 'es werde' hinzugezaubert sei.' Zu einer solchen Schöpferkraft gehört das Genie stetiger Arbeit, dass man ständig und mit Lust und Liebe in den Dingen lebe, die Gegenstände der künstlerischen Produktion sein sollen. Liebe aber lässt sich nicht künstlich erzeugen, besonders nicht in religiösen Dingen. Sie ruht hier vielmehr auf dem Glauben an die Realität der religiösen Vorstellungswelt (vgl. E. v. Hartmann's 'Philosophie des Schönen' II. Thl. p. 458).

Ebendaselbst heisst es: 'Vergebens ist das Bemühen der Künstler, sich gewaltsam auf den Standpunkt einer idealen überwundenen Religionsstufe heraufzuschrauben; es kommt dabei doch nur eine kraftlose, akademische Nachahmung vergangener Kunststyle oder einer schauspielerisch manierierten Uebertreibung heraus, deren innere Hohlheit jedem gesunden Gefühle sofort klar wird. Eine neue Kunstblüte ist nicht durch Rückkehr zu den Religionsstufen der Vergangenheit,

sondern nur durch Fortschritt zu einer höheren Stufe des religiösen Bewusstseins, die dem geistigen Leben und wissenschaftlichen Bewusstsein der Zeit gemäss ist, zu erreichen.'

Bach war ein Kind seiner Zeit. Dass er mit vollem Ernste und mit Anspannung aller geistigen Kräfte das in sich aufzunehmen suchte, was diese Zeit ihm bot, gerade dies machte ihn mit zu dem grossen Meister. Gleichzeitig aber liegt auch hier seine Schranke. Was ihn subjektiv nicht hemmte, die metaphysischen Vorstellungen seiner Zeit — objektiv war es selbstverständlich eine Schädigung, wenigstens Irreleitung seiner künstlerischen Produktivität.

In wie weit sich das bei der Komposition des Magnificat zeigt, soll nunmehr nachgewiesen werden.

Zu diesem Zwecke aber müssen wir zunächst einen mühsamen Umweg machen, nämlich von historisch kritischem Standpunkte aus den 'Magnificat-Text' untersuchen, um dann den religiösen und künstlerisch für uns verwertbaren Gehalt zu ermitteln.

Kapitel III.

Kritische Untersuchung.

§ 1. Die philologischen, grammatischen, sprachstatistischen und litterarhistorischen Resultate.

Im allgemeinen sind uns die neutestamentlichen Texte nicht zuverlässig übermittelt.[1]) Aus der Zahl der Gründe

1) Von allen Editoren wird zugestanden, dass in keinem unserer Kodices der ursprüngliche Text so rein erhalten ist, das sein Zeugnis für sich entscheidend sein könnte und die Zahl der Zeugnisse bürgt nicht für die Echtheit ('Texte und Untersuchungen': die 4 Evangelien ed. B. Weiss Bd. IV Heft A, Leipzig 1899, p. 2).

führe ich nur an, dass zunächst die Verfasser der Majorität nach ungebildete Leute waren, die in pneumatischem Enthusiasmus schrieben,[1]) dann dass die ursprünglich auf χάρτης (Papyrus) geschriebenen Worte (erst seit 4. saec. μεμβράνα gebraucht) bei der Häufigkeit ihrer Verwendung zu liturgischen Zwecken schnell zerlesen wurden, ferner dass die Abschreiber ihre Sache oft ungenau machten. (Vgl. auch die Parallele dazu Cic. Qnint. frat. III 5). Spezielle Ursachen liegen aber noch darin, dass die Codices in Curialschrift ohne Interpunktion abgefasst waren, häufige Randglossen der Gelehrten dann später mit in den Text aufgenommen wurden, endlich, dass Fälschungen der kirchlichen Dogmatik zuliebe öfter vorgekommen sein mögen. Hierher gehört z. B. Luc. 2 $_{33\cdot43}$ (vgl. Herzogs 'Realencyclopädie' II pag. 735 unter 'Bibel', was für unsern Zusammenhang wichtig ist).

Auf der Basis dieser Voraussetzungen erheben wir zunächst die Frage: 'Wer ist der Verfasser des 'Magnificat'?

Hillmann behauptet, das Magnificat sei ein rein jüdischer Psalm und sei wegen Vers 48 später in den Lucastext aufgenommen worden.[2]) B. Weiss erklärt in seinem 'Leben Jesu' I 233 Anm., dass Vers 48 Zusatz eines späteren Redactors sei, und meint deshalb in Uebereinstimmung mit Hilgenfeld und Holtzmann, das Lied wäre ein Rest 'judenchristlicher Hymnologie'. Anders Godet und neuerdings ein englischer

1) Vgl. Weizsäcker A. Z. p. 6. 'Der geschichtliche Sinn fehlte den Leuten, die Berichte sind derart, dass es weniger auf geschichtliche Thatsachen. als auf die Bedeutung derselben für das religiöse Leben ankommt'.

2) Ähnlich Völter (Theol. Tijdschrift XXX 1896 pag. 224—269, nur unter Voraussetzung einer anderen Quelle, der 'Apocalypse des Zacharias'. Vgl. auch F. Jacobé 'Revue d'histoire et de littérature religieuse. II pag. 424—32 und L. Conrady: 'Die Quelle der kanon. Kindheitsgeschichte Jesus', 1900 pag. 48—51.

Lucasexeget[1]), die beide voraussetzen, Maria habe den Gesang wirklich so extemporiert und Lucas habe dann aus traditionellen, dem Familienkreise Jesu entstammenden Nachrichten das Ganze getreu mitgeteilt. Der englische Gelehrte giebt im Unterschied von Godet wenigstens zu, dass der 'messianische Gesang' sich auf dem der Hannah (I. Sam. 1) und einigen Reminiscenzen aus den Psalmen aufbaut; doch fügt er subjectiv begütigend hinzu: 'But its superiority to the latter in moral and spiritual elevation is very manifest'.

Um zu einer Entscheidung zu kommen, wollen wir zunächst philologisch und litterarisch den Text untersuchen. Die von Beyschlag und B. Weiss gemachten Hypothesen, Lucas habe bei der Abfassung seiner Schriften den 'Urmarcus' und die Spruchsammlung des Matthäus und eine sogenannte 'Apostolische Quelle' benützt, berühren unsere 'Magnificatquelle' nicht.

Zuvor vgl. Tab. IV, aus der das Magnificat und seine A. T.-lichen Vorlagen ersichtlich werden!

Dass Lucas der Componist des Magnificattextes ist, geht aus sprachstatistischen Vergleichen der hier und in den sonstigen N. T.-lichen Schriften vorkommenden Worten hervor.[2])

1. μεγαλύνειν steht im N. T. noch Matth. 23_5: μεγαλύνουσιν τὰ κράσπεδα, sonst Luc. 1_{58}: ἐμεγάλυνε Κύριος τὸ ἔλεος

1) A. Plumer, 'The International Critical Commentary': St. Luke, Edingbourgh 1896.

2) Gerade die sprachstatistischen Resultate, deren Methode wir Campbell verdanken, verhindern mich, die von Hilgenfeld (Ztschr. f. wiss. Theol. XLIV (2901) 207) und F. Spitta ('das M.' ein Psalm der Maria und nicht der Elisabeth Tübingen 1902) pag. 69 vertretene Ansicht, das ganze Magnificat sei ein späterer Einschub, zumal Vers 56 gut sich an 45 anschlösse, zu acceptieren.

αὐτοῦ μετ' αὐτῆς (Elisabeth). Act 5_{13}: ἐμεγάλυνεν αὐτοὺς ὁ λαός; 10_{46}: μεγαλυνόντων τὸν Θεὸν; 19_{17}: ἐμεγαλύνετο ὄνομα τοῦ κυρίου; 2. Cor. 10_{15}: ἐν ὑμῖν μεγαλυνθῆναι. Phil. 1_{20}: μεγαλυνθήσεται Χρτος ἐν τῷ. Das Wort ist bei den LXX Übersetzung von גָּבַר oder גדל qal, pi, hitp, hi פלא, pi רָבָן, גבה. Die Bedeutung ist vergrössern in quantitativem, lokalem (Matth. 23_5) und in zeitlichem Sinn (1. Sam. 2. 2i); 2. Kor. 10_{15} wird es in übertragener Bedeutung von der apostolischen Wirksamkeit des Paulus gebraucht. Entsprechend dem lateinischen 'illustrem facere' und 'magnum habere, declarare' finden wir das Wort nur bei Lucas 1_{46}, Act. 15_{13}, 10_{46}, 19_{17}, wie es auch in der klassischen Gräcität am meisten vorkommt. Z. B. Plut. Lyc. 1_4, Lyc. 2; Eur. Bach. 320 τὴν αὐτοῦ δύναμίν παρά τινι Thuc. 8_8 Plut. lim. 16. — Es herrscht zwischen der Lucanischen Verwendung und der klassischen Gräcität eine Gebrauchsübereinstimmung.

2. ἀγαλλιᾶν, besser ἀγαλλιᾶσθαι, wie es allein bei den LXX vorkommt als Übersetzung von גִּיל, הלל hitp etc. (Von de Lagarde wird hier ein τὸ coniezirt, so dass wir ἀγαλλιάσατο (το) πνεῦμα μου erhalten) — erscheint noch Matth. 5_{12}: χαίρετε καὶ ἀγαλλιᾶθε; Luc. 10_{21}: ἠγαλλιάσατο τῷ πνεύματι; Act 2_{26} ἠγαλλιάσατο ἡ γλῶσσα μου; 16_{34}: ἠγ. πανοικί; sonst bei Joh. 2mal, Apoc. 1mal und 1. Petri 3mal. Bei Lucas also 4mal und rechnen wir das Substantiv dazu ἀγαλλιάσις (1_{14}, 1_{44}, Act. 2_{40}), so scheint Lucas für dies Wort besondere Vorliebe gehabt zu haben.

3. Σωτήρ, aus den LXX, Übersetzung von יָשַׁע hi, יְשׁוּעָה und יֵשַׁע, befindet sich in der Synopse nur noch Lucas 2_{11}, ἐπέχθη ὑμῖν σήμερον σωτήρ, sonst aber Act. 5_{31}: τοῦτον ὁ Θ.

ἀρχηρὸν καὶ σωτῆρα ὕψωσεν und 13_{23}: τῷ Ισραὴλ σ. Ἰησοῦν (freilich in dem im brit. Museum vorhandenen Codex Harleianus aus dem XI. saec. und im Codex angelicae bibliothecae Romanae (saec. IX) steht σωτηρίαν). Sonst findet sich der Ausdruck nur noch Joh. 4_{42} und 19 mal in der Brieflitteratur. Wir dürfen also σωτήρ als ein Lucas geläufiges Wort ansehen.

4. Ἐπιβλέπειν ἐπὶ kommt noch Luc. 9_{38}: ἐπιβλέψαι ἐπὶ τὸν υἱόν μου (in den Codices R (cod. Nitriensis, Tischend. ed. 1857), M (cod. Campianus, 1841 ed.) und L (cod. Regius ed. 1846) ἐπίβλεψον und Jac. 2_3: ἐπιβλέψητε ἐπὶ τὸν φοροῦντα vor.

5. Ἰδοὺ γάρ, wie die LXX אֲבָל, אֲלֹה etc. übersetzen, kommt am meisten (nicht ausschliesslich wie Harnack meint) bei Luc. und zwar 1_{44}, 2_{10}, 6_{23}, 17_{21}, Act. 9_{11} vor. Sonst noch 2. Cor. 7_{11}: ἰδοὺ γὰρ αὐτὸ τοῦτο. Die Zusammensetzungen καὶ ἰδού und ἰδού sind im N. T. sonst sehr häufig (ca. 200 mal). ἰδοὺ γάρ also wohl geläufige Wendung des Lucas.[1])

6. Ἀπὸ τοῦ νῦν, vgl. bei den LXX Gen. 46_{30}, Luc. 5_{10}: ἀπὸ τοῦ νῦν ἀνυρώπους, Luc. 12_{52}: ἔσονται γὰρ ἀπὸ τοῦ νῦν; 22_8 μὴ πίω ἀπὸ τοῦ νῦν, so Cod. B, Vaticanus und D, cod. Bezae, die andern . . . ἀπὸ τοῦ γενήματος; 22_{69}: ἀπὸ τοῦ νῦν ἔσται; Act. 18_6 α. τ. ν. εἰς τὰ ἔθνη. In der That bleibt es auffällig, dass sonst im N. T. diese Verbindung nur noch 2. Cor. 5_{16} vorkommt.

7. Γενεά, wie die LXX עָם, זֶרַע übersetzen, erscheint am häufigsten bei Lucas. Vgl. 1_{40}, 1_{50}, 7_{31}, 9_{41}, $11_{29 \cdot 30}$, $11_{31 \cdot 32 \cdot 50}$, 16_8, 17_{25}, 21_{32}; Act. 2_{40}, 8_{33}, 13_{36}, 14_{16}, 15_{21} (18 mal); sonst steht es bei Matth. 13 mal und bei Marcus 5 mal, ebenso in der Brieflitteratur nur 5 mal.

1) Dass Lucas sonst 80 mal ἰδού allein gebraucht, wie F. Spitta mitteilt, verschlägt nichts.

8. Μεγαλεῖα.[1]) Wenn so zu lesen ist (gegen Westcott und Hort), haben wir zu beachten, dass dieser Ausdrnck nur noch Act. 2_{11} steht. Es ist die Uebersetzung für גָּדוֹל.

9. δυνατός, LXX. Uebersetzung des גִּבּוֹר aus Ps. 24_{8} und 89_{8}, wird als Prädicat Jesu Luc. 24_{9}: δυνατὸς ἐν ἔργῳ καὶ λόγῳ und sonst als Praedicat Gottes im Zusammenhange mit Abrahams Glauben gebraucht: trotz der νέκρωσις der Sarah ist Gott δυνατός ὃ ἐπήγγελται καὶ ποιῆσαι (Gen. 18_{4} und Röm. 4_{22}); was in diesem Zusammenhang für das Magnificat anderweit (vgl. unten pag. 44/54) höchst bedeutsam ist! Aus der Genesis citiert, heisst es Röm. 4_{19} weiter, Abraham habe τὸ αὐτοῦ νενεκρώμενον σῶμα, ἑκατονταετής που ὁ ὑπάρχων, καὶ τὴν νήκρωσιν τῆς μήτρας (= Mutterleib) Σάρρας angesehen. Δυνατός kommt in der Synopse nur noch Matth. 19_{26} und Marc. 10_{27} (Matth. parallel), 24_{19} und 14 im 'Magnificat' vor. Bei Paulus findet es sich Röm. 4_{21}, 14_{4}, 2. Cor. 9_{8}, im Hebräerbrief 11_{19} (abgesehen von Handschrift A, cod. Alexandrinus, und L, cod Regius, die δύναται haben). Das Wort gehört also wiederum Lucas und seinem Lehrer (vgl. hierzu auch Luc. 1_{37}) Paulus in bemerkenswerter Weise.

10. Κράτος, wie die LXX עֹז übersetzen (Ps. 16_{2} und Soph. Sal. 11_{22}), steht noch Act. 19_{26}: κατὰ κρ. ὁ λόγος . . . . ηὔξανε, sonst 10mal in der Brieflitteratur, einschl. der Apocalypse; hier wird es am meisten in der Doxologieformel gebraucht, (vgl. Weizsäcker AZ. pag. 581, der I. Petr. 4_{11}, 5_{2}, Jud. 25 und irrtümlich I. Tim. 1_{7} citiert).

11. Διάνοια καρδίας ist bei den LXX Uebersetzung von

---

1) Nach Tischendorf haben alle Codices ausser BDL. und codex Itala μεγαλεία.

בינה, לב, לבב (fast καρδία synonym) und קרב, מחשבה. Der unterschiedslose Gebrauch von διάνοια und καρδία erhellt aus Ex. 35_{9}, Num. 32_{7}, Deut. 6_{5}, Jud. 14_{8}, 22_{5}, Hiob 1_{8}, Jes. 14_{13}, an diesen Stellen hat Handschrift A B u. S καρδία für διάνοια. Vgl. auch das Davidische Dankgebet I Chron. 29_{18}. — Im N. T. kommen beide Worte in einer Verbindung nicht weiter vor; nur Eph. 1_{18} haben einige Codices statt καρδίας — διανοὶας (Gb Sz; vgl. Tischendorf: NT. pag. 669 Lipsiae 1872).

12. Καθαιρεῖν, wie LXX כרת und נתש übersetzen, ist vielleicht aus Sirach 10_{14} entlehnt (vgl. Tab. IV) und gehört zum spezifisch Lucanischen Wortschatze. Es findet sich hier noch 5mal: 12_{8}, 23_{53}, Act. $13_{29 \cdot 27}$, 19; sonst steht es nur Marc. $15_{36 \cdot 46}$ und 2. Cor. 10_{4}.

13. ἐξαποστέλλειν κενούς findet sich bei den LXX (שלח) 3 mal, Gen. 31_{42} (von Jacob gesagt κενόν με ἐξαποστείλας) Deut. 15_{13}: οὐκ ἀποστελεῖς αὐτὸν κενόν und I. Sam. 6,3: μὴ δὴ ἐξαποστείλητε αὐτὴν κενήν. Im N. T. kommt es Luc. $20_{10 \cdot 11}$, Act. 7_{12}, 9_{30}, 11_{22}, 12_{11}, 13_{26}, 17_{14}, 21_{22} und Gal. 4_{46}. vor. 'Εξαποστέλλειν zusammen mit κενόν nur bei Lucas zu beobachten: 1_{53}, $20_{10\text{ u. }11}$ (von den Gärtnern, die den Sohn κενὸν δείραντες ἐξαπ. 2 malig).

14. Λαλεῖν πρός, wie LXX דבר oder דבר übersetzen, ist häufig, sehr selten aber λαλεῖν τινι; ersteres steht z. B. im Pentateuch 135 mal. Bei Lucas 10 mal und zwar 1_{10}, 1_{55}, $2_{20 \cdot 15}$, 12_{3}, 24_{44}, Act. 3_{22}, 4_{1}, 4_{1}, 6_{11} (cod. M. Campianus hat hier εἰς), 8_{26}, $11_{14 \cdot 20}$, 21_{39}, 26_{14}, 26_{3}, 28_{25}; sonst finden wir es I. Cor. 6_{5}, 14_{6}, 15_{24}, I. Thess. 2_{2}, Hebr. 17_{18}, 2. Joh. 12 und 3. Joh. 14. Bedeutungsvoll bleibt aber, dass Lucas seltener als die anderen Schriftsteller des N. T. λαλεῖν τινι gebraucht.

In Uebereinstimmung mit D. Harnack (vgl. dessen Publication in den Sitzungsberichten der K. Preuss. Akademie der Wiss. 1900 S. 538–556) erscheinen mir die sprachstatistischen Textvergleichungen deutlich zu zeigen, dass das 'Magnificat' lucanisches Eigentum ist. Im Unterschiede von D. Harnack möchte ich nur die einzelnen Beweisstellen etwas anders gewertet wissen. No. 7 ist m. Er. ein Zeugnis ersten Ranges, während 8 und 9 zweiten Ranges sind. So ergiebt sich: Zeugen I. Ranges: No. 6, 7, 13, 14; zweiten Ranges No. 1, 4, 5, 8, 9, 10, 12; dritten Ranges No. 2 und 3.[1])

Die textkritische Hauptfrage scheint somit erledigt zu sein und wir könnten nunmehr dazu übergehen, den religiös-poetischen Gehalt des Liedes im Sinne des Autors Lucas zu bestimmen. Und doch scheint es nur so!

Veranlasst durch die Hillmannsche Hypothese (vgl. oben p. 35) und durch zwei Interpretationen des Magnificat, die ich auf Grund einer Notiz in Tischendorf[2]) ed. nov. Test. p. 420 in Mignes Patrologie XV, 1562 und VII, 737 näher einsehen konnte, habe ich die Frage zu erheben: hat Lucas den Gesang der Maria oder der Elisabeth in den Mund gelegt?

Irenäus hat I. IV, 7: sed. et Elisabeth ait: 'magnificat anima mea, dominum etc. Tertullian sagt 'de anima' c. 26 (Migne

---

1) Ich begreife nicht, warum F. Spitta a. a. O. p. 81 ff. fortwährend die LXX gegen diese Sprachstatistik ins Feld führt. Alle N. T.-lichen Schriftsteller hatten doch wohl die LXX für Citate zur Verfügung. Dass sich der eine dieser, der andere jener auch in den LXX vorkommenden Wendungen bedient, bleibt doch immer bedeutungsvoll.

2) Westcott und Hort und Blass erwähnen diese Lesart (ohne Maria) auch, lehnen sie jedoch ab; Nestle (Einleitung ins griech. N. T. 1899, II p. 201 u. 203) nennt sie, bleibt aber neutral.

737): exultat Elisabeth, Johannes intus impulerat, glorificat dominum Maria, Christus intus instinxerat etc.!

Die 5. Origineshomilie, in der das 'Magnificat' verwertet wird, enthält die Worte (Amb. Luc. II 27): Invenitur beata Maria, sicut in aliquantis exemplaribus reperimus, prophetare: non enim ignoramus, quod secundum alios codices et haec verba Elisabeth vaticinetur. Dies gehört der Übersetzung des Hieronymus an, dem diese Worte vielleicht allein zuzuschreiben sind, da die achte Origineshomilie p. 3 von παρθενικὴ προφητεία redet. Unmöglich ist, dass Keiner von beiden die Differenz der Handschriften erkannt haben soll. Wahrscheinlich enthielt eine grosse Anzahl Handschriften das Magnificat als Gesang der Elisabeth. Vgl. Lommatzsch TV p. 108 f.

In den occidentalischen Codices 'Vercellensis' (IV. saec., Autogramm des Bischofs Eusebius ed. G. Bianchini Roma 1749), 'Veronensis' (saec. V, ed. idem bibliothecae capitularis) und 'Rhodigeranus' (ed. Hase Universitätsprogramm 1865 und 66), wird der Gesang der Elisabeth in den Mund gelegt.

Mag man nun unentschieden sein hinsichtlich der aus den Kirchenvätern citierten Stellen, mag man den occidentalischen codices a b und l nur sekundären Wert zusprechen, die Möglichkeit ist hiermit jedenfalls gegeben, dass der ursprüngliche Lucastext nicht der Maria, sondern der Elisabeth den Lobgesang zuschrieb.

Und wenn wir nun die prinzipiellen Erörterungen bezgl. der textlichen Unsicherheit bedenken (vgl. oben pag. 35) und uns vor Augen stellen, dass ein gelehrter Interpret leicht in Lucas I_{46} das Wort Μαρίαμ einschieben konnte, ferner dass Vers 56 dann mit seinem Μαρίαμ δὲ bei dem der classischen

Gräcität am nächsten stehenden N.-T.-lichen Schriftsteller (vgl. oben pag. 37) einen guten Sinn giebt, falls 46 kein Μαρίαμ stand, so wird aus der berührten Möglichkeit Wahrscheinlichkeit. — Besonders fällt auch in die Wagschale, dass Elisabeth in der Zeit der beginnenden Mariologie eine unbequeme Lesart war. Auch dürfte die Einleitung zu einem prophetischen Ergusse wie das Magnificat mit καὶ εἶπε für Mariam als Subject gar zu dürftig sein. Die Beispiele aus der altisraelitischen Litteratur (Gen. 49, Exod. 15, Deut. 32_{33}, Jud. 16, 1. Sam. 2, 2. Sam. 22, Jon. 2, Jes. 38, Judith 16, Tob. 13 — dagegen Num. 23_7 ff, 24_3 ff, können für diese stilistische Lucanische Frage nicht in Betracht gezogen werden. Es ist kaum anzunehmen und klingt sehr nach dem 'Schreibtisch der Studierstube', wollte man Lucas zutrauen, er habe bei seiner Komposition der überlieferten Quellen sich auch hinsichtlich stilistischer Fragen an den A.-T.-lichen Text gehalten. In materieller Beziehung kann man in der That ziemlich sicher die A.-T.-lichen Vorlagen und ihre Spur im Lucastexte verfolgen. Sie werden in anderem Zusammenhange zu erörtern sein. Hier aber soll noch kurz auf Erwägungen eingegangen werden, die sich aus dem Contexte des 'Magnificat' ergeben.

1) V. 41 ἐπλήσθη πν. ἡ. 'Ελισαβ. ist durch 42—45 nicht entsprechend aufgewogen.[1]) 2) καὶ εἶπεν am besten für E.[2]),

1) Gerade der Blick auf Simon Luc. 2_{26} ff. u. $_{29-32}$ lehrt uns, dass im Sinne des Lucas einer pneumatischen Eingebung nicht nur eine prophetische Erkenntnis oder Wahrsagung, sondern eine bedeutendere Äusserung folgen muss.

2) Bardenhevers Auffassung (vgl. Bibl. Studien VI 1901 Heft 1 u. 2 pag. 187—200 und Litter. Rundschau für das kathol. Deutschland XXVI p. 255) wird auch durch Hinweis auf Luc. $1_{18/30}$ noch nicht genügend

ein εἶπε δὲ hingegen am besten für Maria passend. 3) ἔμεινεν δὲ M. gut nur zu verstehen, wenn vorher Elisabeth gesprochen, anderen Falles müsste es heissen: ἡ δὲ ἔμεινεν, oder ἔμεινεν δὲ M. 4) Die sonst so geschickte Anlage von Luc. 1—2 verlangt Elisabeth: Die Hauptpersonen Mariam und Joseph treten hier ganz zurück neben den beiden Zacharias und Elisabeth, die als Psalmsänger gut mit Simeon und Hannah correspondieren (vgl. Conrady, a. a. O. pag 35) 5) Ursprünglich wird wie bei dem Eingang des 'Nunc dimittis' καὶ εἶπεν ohne Namen (vgl. 1. Sam. 2), dagestanden haben. Hierdurch wird die unnötige Einführung eines bestimmten Subjectes durch Gelehrte ober Abschreiber (vgl. oben pag. 35) veranlasst. Das alles mag dahingestellt sein! Aber fast bis zur Evidenz erwiesen erscheint das 'Magnificat' als Lobgesang der Elisabeth, wenn wir die alttestamentlichen Vorlagen des Lucas inhaltlich (nicht formal grammatisch wie Spitta a. a. O.) in Betracht ziehen.

Von grundlegender Bedeutung war für Lucas der Lobgesang der Hannah 1. Sam. 2 und das aus Gen. 18/4 und Römer 4/22 citierte Wort (vgl. oben pag. 39 unter No. 9). An beiden Stellen handelt es sich um einen ausserordentlichen Eingriff und Gnadenerweis Gottes, der den Naturlauf in wunderbarer Weise 'zur besonderen Aufrichtung seines Reiches' ändert. Sarah und Hannah sind beide hochbetagt, ihnen wird beiderseits durch göttliche Botschaft noch ein Kind verheissen. Lucas muss sich bei Abfassung seines Lobgesangs mit den beiden Berichten über Sarahs (vgl oben

---

bestätigt, wenn ihm selbst Spitta unter Heranziehung von Judith 16, in seiner Schrift: 'das Magnificat, ein Psalm der Maria und nicht der Elisabeth' 1902 pag. 65 secundiert.

pag. 39 und später 52) und Hannahs seltsames Erlebnis abgegeben haben.[1]) Die Spuren zeigen sich in dem δυνατός, Vers 52 vgl. mit Gen. 18/4 und in der teilweise wirklichen Entlehnung des Lobgesangs der Hannah (vgl. Columu. zu 46/47 Tab. IV).[2]) Rechnet man nun noch hinzu, dass bei einem Schriftsteller wie Lucas für den Erguss eines prophetischen Lobgesangs die Bemerkung der vorhergehenden religiösen Inspiration nicht gefehlt haben konnte (vgl. die Parallele beim Lobgesang des Zacharias 1/67 und 1/41 und oben pag 43), so kann er nur der hochbetagten, prophetisch enthusiastisch angeregten Elisabeth, nicht aber der viel jüngeren Mariam[3]) den Lobgesang zugedacht haben.

---

1) Ebenso wahrscheinlich ist, dass Lucas die wunderbare Geburt des Simson von Manoah, die gleichfalls 'hochbetagt und unfruchtbar' war, vor Augen hatte. Die Worte (Richter 13/3 ff.): 'Du sollst keinen Wein und starke Getränke trinken', weil Dein Sohn ein Verlobter Gottes ist, finden sich, freilich mit Personalwechsel, bei Lucas wieder.

2) F. Spittas Hinweis auf Wellhausens Ausführungen zum Gesange der Hannah, dass derselbe garnicht in den Zusammenhang hineingehöre und eine spätere Interpolation sei, kann nichts widerlegen. Es ist doch ganz unwahrscheinlich, dass Lucas sich textkritisch mit dem A. T. beschäftigt hat. Die Frage, ob er den Text der LXX oder der Masoreten benutzte, ist nicht zu entscheiden, aber mit grösster Wahrscheinlichkeit lässt sich annehmen, dass er auf dem Boden der LXX stand (vgl. 1. Sam. 2_{11}) und den Gesang der Hannah, wie er überliefert war, als Hannahs Gesang wirklich ansah. Dass er Vers 7 aus 1. Sam. 2 nicht eingehender benutzte (στεῖρα ἔτεκεν ἑπτά, καὶ ἡ πολλὴ ἐν τέκνοις ἠσθένησεν), wiewohl das gewiss in den Zusammenhang gepasst hätte, mag auffallend sein, aber eine unbedingte Widerlegung der Elisabethhypothese ist das nicht. Hierzu kommt die von F. Spitta nicht gewürdigte Parallelstelle Gen. 18_{4} bezw. Röm. 4_{19}, welche es doch nahe legt, dass das 'Magnificat' von Lucas als das Danklied einer in spätem Alter durch Gottes Eingreifen noch gebährenden Frau aufgefasst wird.

3) Maria haben nur die codices 'Ephraëimi Syri' und Bezae, sonst alle übrigen Μαρίαμ.

Endlich sei noch als indirekter Beweis genannt, dass Lucas es allenfalls probabel machen konnte, Elisabeth, die Frau eines des Hebräischen mächtigen Priesters, habe einen solchen Psalm in der לְשׁוֹן הַקֹּדֶשׁ der Sprache des Heiligtums zu singen vermocht, nicht aber die Frau eines ἀρχιτέκτων. Die Volkssprache war ja seit der Zeit der Hasmonäer bereits das Aramäische (vgl. Mischna Edïgoth 8_4 und Sota f. 33a), das Hebräische wurde nur für den Cult als heilige Sprache und als ל״ חֲכָמִים noch verwandt (seit 4 saec. a. Chr.) [1] [2] [3]

So haben wir es bei Lucas nicht mehr mit dem 'Magnificat' der Maria zu thun, sondern nunmehr mit dem 'Magnificat der Elisabeth'.

Hieraus ergeben sich für die Bestimmung der geschichtlichen Unterlage des Textes weitgehende Consequenzen.

---

1) Josephus bediente sich bei der Aufforderung zur Übergabe der Stadt im Namen des Titus des Aramäischen (bellum jud. V. 9,2 VI. 2) und dolmetscht aramäisch Titi Reden (VI 2/5).

2) Alle Acte des bürgerlichen Lebens wurden in aramäischer Sprache vollzogen (vgl. Schürer N.-T.-liche Zeitgeschichte II pag. 372—374 etc. und pag. 23 No. 3). Das ungebildete Volk verstand ohne aramäische Interpretation (aus dem bekanntlich die Targume entstanden sind, Mischna hebr. — Gemarra aram.) das alte Testament überhaupt nicht (vgl. Volck, Riehm u. Nöldeke hierüber).

3) Die NT.-llchen Beweise für die Zeitsprache sind: Marc. 14_{16}: ʼαββᾶ, Act. 1_{19}: ἀκελ δαμά, Joh. 19_{13}: γαββατά, Matth. 27_{33}: γολγαθᾶ, Matth, 6_{54}: μαμωνᾶς, Joh. 1_{42}: Μεσσίας (מְשִׁיחָא), Matth. 26_7: πάσχα, Matth. 5_{22}; ῥακά, 16_{23}: σατανᾶς, Marc. 5_{41}: ταλιθά, Act. 21_{40}, 22_2: Die Reden Pauli zu Jesusalem waren aramäisch. Die Eigennamen Κηφᾶς, Μάρθα, Ταβιδά und alle mit βαρ zusammengesetzten Namen. Marc. 15_{34}: ἐλωῒ λαμὰ σαβαχθανί.

§ 2. Die geschichtliche Basis des Textes.

Hase schreibt in seinem 'Leben Jesu' (p. 46): 'die Spuren der Geschichte können aus der Poesie dieses Sagenkreises nur willkürlich herausgefunden werden' — 'die psychologischen Erklärungsversuche entwürdigen die Gestalten zu Wesen, die weniger nach Bethlehem als nach Bedlam gehören'. Auf psychologischem Wege lässt sich hier in der That kein fester Boden gewinnen und die schwächlichen advocatischen Plaidoyers in vielen bekannten romantischen Lebensbeschreibungen Jesu fallen unter Hases Wort vom 'Entwürdigen'.

Die wertvollen Winke, die Weizsäcker in seinem 'Apostol. Zeitalter' und Pfleiderer im 'Urchristentum' gegeben haben, bewahren uns auch vor dem Irrtum, auf rein textkritischer Basis zu einem gesicherten geschichtlichen Resultate kommen zu wollen. Der sogenannte Schriftbeweis setzte in der That erst am kräftigsten ein, als der unmittelbare Eindruck der Person Jesu entschwunden war. Eine merkwürdige Art metaphysischer, geschichtspragmatischer Beweisführung sollte die Wahrheit der Verkündigung Jesu stützen. Diese Apologetik vermischt sich schliesslich unterschiedlos mit der geschichtlichen Situation (vgl. Gal. 2, 16, 1. Cor 2, 23 Tod Jesu um der Sünde willen, Abendmahl) oder beherrscht die Methode der Darstellung ganz und gar (Leidens- und Geburtsgeschichte Jesu). Wie es dann meist bei sich fortsetzenden, legendarischen Stoffen zu geschehen pflegt, dass der spätere Berichterstatter mehr mitteilen zu können scheint, so ist es auch hier. Der letzte Schriftsteller, Lucas, erzählt erst recht 'ἀπ' ἀρχῆς', 'von vorn an', wiewohl er weniger Daten wissen kann als die Anderen und sucht damit sein eigenes neues Unternehmen zu rechtfertigen (vgl. Lucas 1, die Einleitung). Die ein-

gehendsten und schärfsten Untersuchungen, welche die historische Grundlage des Lucastextes in vielfacher Hinsicht als illusorisch erweisen, und sie als das Product Paulinischer Theologie mit Hülfe A.-T.-licher Reminiszenzen erklären, hat Pfleiderer[1]) geliefert. Aber gerade derselbe Gelehrte, der sich hiermit unter die Schar derjenigen gestellt, welche die ganze Vorgeschichte Jesu (Luc. 1) für fromme Sage erklären[2]), hält mit Besonnenheit daran fest, dass bei aller schriftstellerischen und poetischen Begabung des Lucas wohl eine mündliche Tradition als Anlass dogmatisch wenig verdächtiger Gedanken in Anrechnung zu bringen sei. Hierzu wage ich mit Vorbehalt die Geburtsgeschichte des Johannes und damit auch den Kern des 'Magnificat' der Elisabeth zu rechnen. Soweit mündliche Traditionen von bestimmten Tendenzen frei sind, enthalten sie stets der Wirklichkeit entnommene Momente. Und so ist es denn nicht trotz, sondern gerade wegen der alttestamentlichen Vorlagen sehr wahrscheinlich, dass die Mutter des Johannes, die Frau eines frommen Priesters, als sie nach längerer ihrem orientalischen Sinne sehr schwer erträglicher Kinderlosigkeit die Frucht in ihrem Mutterleibe bemerkt, ein Dankgebet mit den ihr wohlbekannten Worten aus 1. Sam. 2 und aus dem Psalter und Propheten gesprochen

---

1) Vgl. Pfleiderers 'Urchristentum' p. 416 ff.: freie schriftstellerische Reflexion und poëtische Intuition hätten die Ideen der Paulinischen Theologie bei Lucas beflügelt, die dann mit A.-T.-lichen Farben dargestellt seien.

2) Hierher gehört Gabler: 'Rec. über Paulus', Berthold: Christologie Judeor. Erlangen 1811 pag. 84 ff.; Schleiermacher: 'über Lucas' pag. 42 ff. Berlin 1817; de Wette: 'biblische Dogmatik' 3 S. 201; Weisse: 'evang. Geschichte', Buch 1, und Strauss 'Leben Jesu'.

hat.[1]) Goethe sagte einst zu Eckermann: 'Die Welt bleibt immer dieselbe, die Zustände wiederholen sich, das eine Volk lebt, liebt und empfindet wie das andere; warum sollte denn der eine Poët nicht wie der andere dichten? Die Situationen des Lebens sind gleich, warum sollen denn die Situationen der Gedichte nicht gleich sein?'[2]) Die christliche Kirche hat seit Jahrhunderten Erbauungsbücher, die aus 'Schriftstellen' zusammengesetzt sind. In Greifswald zeigte mir einst ein Rabbiner eine alte ähnliche Compilation für fromme Juden auf einer Gebetsrolle — warum soll Elisabeth nicht gleichfalls etwas derartiges in Händen gehabt haben? — Ebenso wahrscheinlich ist auch, dass Elisabeth diesen von Gott erbetenen Sohn für den göttlichen Dienst im besonderen Sinne gelobte und dahin gehende Äusserungen und Erwartungen im Gebete aussprach. Dass diese überschwänglich waren, liesse sich sehr wohl aus der allgemeinen enthusiastischen Spannung damaliger Zeit und aus der lebhaften Hoffnung auf einen Befreier vom römischen Joch und vom Elend und Unglück des verarmten Judenvolkes begreifen. Die Nachricht vom Gelöbnis der E. mag Lucas aus dem Schoosse der Familie Jesu (wofür die häufige Notiz spricht: ἡ δὲ μήτηρ αὐτοῦ διετήρει πάντα τὰ ῥήματα ἐν τῇ καρδίᾳ αὐτῆς Luc. 2_{51}) oder sonst aus der urapostolischen Gemeinde erhalten haben; die Nachricht hat er dann schriftstellerisch frei bearbeitet. Welcher religiös-metaphysische und poetisch-musikalische Ertrag bleibt nun aber unter diesen anscheinend

1) Da weder christologische noch mariologische Beweisführungen hier in Betracht kommen, so ist die Reconstruction der geschichtlichen Basis relativ gut möglich.

2) Eckermanns Gespräche mit Goethe. Bd. I pag. 140 Reclams Ausgabe.

4

recht ungünstigen Auspizien für uns und unsere Zeit übrig? Wird er nicht sehr dürftig ausfallen? Wird er nicht demjenigen, den Bach aus diesem 'Magnificat' zog, weit unterlegen sein?

Kapitel IV.

Der für unsere Zeit wertvolle, (metaphysisch) religiöse und poetisch-musikalische Gehalt des 'Magnificat' der Elisabeth.

§ 1. Der Text und sein für uns bedeutungsvoller religiöser Gehalt.

Die Reconstruction der von Elisabeth gebrauchten A.-T.-lichen Texte in einheitlichem Zusammenhange ist unmöglich, wir haben uns daher mit der Lucanischen Bearbeitung zu begnügen. Der für uns brauchbare Text heisst aber in freier (deutscher) Uebersetzung:

I. Abschnitt:

Fort riss es mich zum Dankliede gegen Gott, meinen Helfer — und nun rühme ich den Allmächtigen, dass Er huldvoll Seiner Dienerin Unglück (Kummer) ansah: jetzt werden mich alle Frauen beglückwünschen.

Vers 46 und 47 sind umgestellt. Da 47 καὶ ἠγαλλίασατο (vgl. oben pag. 37) τὸ πνεῦμα die concrete Beziehung auf Vers 42 hat, so kann es als Einleitung dienen, beeinträchtigt aber an zweiter Stelle den Gedankenfortschritt. Wenn zwischen ψύχη und πνεῦμα bei Lucas, (trotz der neoscholastischen Scheidungen von B. Weiss bibl. Theologie § 27 C.) überhaupt in der κοινή,

nicht unterschieden wird, so würde 'Geist und Seele' formal übersetzt, im Liede nur störend wirken, und so versuchte ich durch Voranstellung des Verbums die packende Macht des πνεῦμα wiederzugeben. ψύχη wurde absichtlich weggelassen, da es dem deutschen Sprachgefühle nicht entspricht, dass das 'Herz', die 'Seele' μεγαλύνει, גִּדֵּל, d. i. grossmacht, im einzelnen rühmt, unter Nennung der besonderen Thaten. — „Fortriss es mich zum Dankliede“ — d. i. die Uebersetzung des ἠγαλλιάσατο τὸ πνεῦμα (וַתָּחֵל) und nicht nur: 'mein Geist begann zu frohlocken', um im Hinblick auf den bestimmten Anlass gleich dem nachfolgenden Liede seinen Charakter zu geben. 'Meinem Helfer', σωτῆρι = יִשְׁעִי (Hab. 5_{18}), oder oder מוֹשִׁיעִי Jdc. 3_{15} bedeutet allgemein 'Heilbringer', 'Helfer', 'Erretter' aus dem Stande der Verachtung (bei Lucas spezif. der sozialen Not — vgl. die Spruchsammlung des Matthäus (5) mit Lucas und Weizsäcker A. Z. p. 28). 'Den Allmächtigen', so hier κύριος, da unser 'Herr' nicht mehr den ehrfürchtigen Klang des κύριος = אָדוֹן oder dessen ursprüngliches Wort יְהוָה hat. — 'Huldvoll ansah', ἐπέβλεψεν ἐπί — vgl. I. Sam. 2_1: ἐὰν ἐπιβλέπων ἐπιβλέψῃς, Septuaginta-Uebersetzung von אִם־רָאֹה תִרְאֶה. Gott ist anthropomorph gedacht, 'er betrachtet', hat ein Interesse wie ein orientalischer Fürst, zu dem selbst Niemand vorgelassen wird, den er nicht sehen, den er nicht unterstützen will. — 'Seiner Dienerin (Unglück) Kummer', τὴν ταπείνωσιν τῆς δούλης αὐτοῦ. Gegen J. Weiss (vgl. dessen Lucas-Commentar) und Hofmann bedeutet ταπείνωσις weder eine dauernde Eigenschaft noch eine Handlung, sondern es ist die Ubersetzung von עָנְיִי (I. Sam. 2_{11}), hier = 'Schande

der Kinderlosigkeit', einem Makel, dem man nach jüdischem Brauche bei reichen Leuten durch untergeschobene Kinder abhelfen konnte (vgl. Lea und Silpa, Sarah und deren Magd u. a. m.).[1]) Elisabeth nennt sich δούλη, 'Sklavin Gottes', d. i. Ausdruck orientalischer Devotion. Deshalb wird 'Dienerin' besser nach unserem heutigen Gebrauch sein als 'Magd'. — 'beglückwünschen', μακαριοῦσιν vgl. Mal. 3,12; Gen. 30 13, auch gebraucht von der Mutter, die (freilich durch ihre Sklavin) ein Adoptivkind bekommen hat.[2])

'Alle Frauen', mit B. Weiss und Holtzmann ändere ich πᾶσαι αἱ γενεαί in πᾶσαι αἱ γυναῖκες, freilich aus anderem Grunde als B. Weiss;[3]) nicht die Textkritik, sondern die A.-T.-lichen Vorlagen und die geschichtliche Situation veranlassen mich dazu.

Im Mittelpunkte auch unserer Frömmigkeit steht der Dank für Gottes Güte und zwar nicht als constructive Spe-

---

1) Vgl. Gal. 4_{27}, Gen. 15_{2} Abrahams Neid; עֲרִירִי, als Srafe für Verwandtenbeischlaf Lev. 20_{21}, Jer. 22_{30}, Jes. 49_{20}.

2) Wohin die dogmenrettende Neöscholastik führt, sieht man an dieser Stelle in Plummers Kommentar. Plummer bezieht die ταπείνωσις (ohne an das '6. Gebot' zu denken), auf devote Stimmung gegenüber der höchsten Ehrung eines menschlichen Wesens durch göttliche Begattung. Ebenso naiv wie unkritisch zeigt er sich, indem er trotz 1. Sam. 2_{1} die Worte zu schreiben wagt: 'in spite of her humble position as a carpenters bride, Mary had been chosen for the highest honour that a human being could receive'. Von seinen zur ταπείνωσις angeführten Parallelen passt keine einzige zu dieser seiner 'göttlichen Auffassung'. Genannt werden: Act. 8_{33} (Jes. 53) der Leidenszustand des עֶבֶד י״, Phil. 2_{8} σῶμα τ. der δόξα gegenüber (also nichts moralisches oder soziales!), 2. Reg. 14_{26} τ. = politischer Tiefstand etc.

3) B. Weiss erlaubt sich diese Freiheit unter dem Hinweise, dass das Magnificat, laut Luc. Text als 'inspiriert gedacht' sei; hieraus folgert er die geringere Güte und Textverderbnis des Gesanges.

culation, sondern als reale Grundstimmung, die sich in organischem Zusammenhange mit der täglichen Erfahrung befindet. Wer nicht ganz bestimmten Anlass zum dankbaren Lobe Gottes aufweisen kann, steht trotz aller angeblich christlich metaphysischen Speculation unter dem religiösen Niveau des Judentums. Von dem besonderen Anlasse, den wir als Wirkung des göttlichen allmächtigen Gnadenwillens ansehen, erhebt sich auch unser Blick zu den Bedingungen, die unsererseits erfordert werden, um Gottes Walten zu erfahren. Auch wir halten es für ein grundlegendes Kennzeichen echter Religiosität, dass man die 'Distance'[1]) Gott gegenüber beobachtet und nicht sich, wie es in manchem geschmacklosen pietistischen Liedlein heisst: 'als Bruder' dem Allmächtigen gegenüber fühlt; das drückt sich im deutschen Gefühle nicht durch den Ausdruck κύριος und δούλη, wohl aber durch 'Vater und Kind' aus.

II. Abschnitt.

Gewirkt hat er Grosses an mir, der Allgewaltige, erhaben an Majestät, ja sein Erbarmen währt von Geschlecht zu Geschlecht für die, die Ihm in Ehrfurcht nahen.

III. Abschnitt.

Gewirkt hat er von jeher mit gewaltigem Arm; zerstreut, die sich mit hochfahrenden Plänen zusammenthaten,

gestürzt die Tyrannen vom Throne und geringe Leute erhoben.

Hungernde hat er mit Gutem beschenkt und Reiche leer ausgehen lassen.

1) Ein Lieblingsgedanke A. Ritschls in 'Rechtfertigung und Versöhnung'!

'Grosses' μεγαλεῖα = גדלות ψ 71_{19}, Sir. 36_7, 42_2. Das sind die 'magnalia dei' i. e magnae virtutis et insignia facta. Daher man gerne um des zweimaligen bedeutungsvollen ἐποίησεν willen übersetzen könnte: 'An mich gewandt hat Er sein herrliches Thun'. Aber es liesse sich dann in folgendem Verse der Ausdruck ἐποίησεν nicht anaphorisch wiederholen. Daher müssten wir uns mit 'Grosses' für μεγαλεῖα begnügen. — 'Der Allgewaltige', δυνατός, eigentlich als Prädicat des Menschen im N. T. gebraucht; aber hier wird durch den Subjectwechsel, der unmittelbar folgt, das δυνατός so stark hervorgehoben, dass man im Deutschen das nur wiedergeben kann durch Verstärkung des Attributes selbst.

'Erhaben von Majestät', καὶ ἅγιον τὸ ὄνομα αὐτοῦ, der Ehrentitel Gottes, 'Korrelat der menschlichen Huldigung' (so J. Weiss in seinem Lucascommentar) Vgl. auch Baudissins 'Studien zur semitischen Religionsgeschichte', der im Gegensatze zu der Cremerschen (vgl. dessen Wörterbuch der N.-T. Gräcität) und Oehlerschen (dem geistigen Vater Cremers) Constructionen, jede Activität in ἅγιον, als ob es 'heiligend' hiesse, ausschliesst. — 'Ja sein Erbarmen', καὶ τὸ ἔλεος nicht 'Barmherzigkeit', wie Cremer will, der es zwar als 'Empfindung, Trieb und Handlung' ausgelegt wissen möchte, aber der den dieser Bedeutung entsprechenden Ausdruck, 'Erbarmen', 'Mitleid' nicht anwendet.[1]) Für καί 'ja' zu übersetzen, fühlte ich mich nur berechtigt, weil es dem καί vor ἅγιον V. 49 entspricht. In dem ἔλεος soll also eine Steigerung des göttlichen Ehrentitels liegen und es ist nicht als Objektsaccusativ von

1) Hier im Contexte muss es ganz besonders mit 'Erbarmen' oder 'Mitleid' übersetzt werden, weil 1/57 die Geburt des Johannes als That des göttlichen Mitleids angesehen wird.

ἐποίησεν abhängig (vgl. Winer Gramm. der 'N.-T. Gracität' p. 64 und Buttmann p. 20.[1]) — 'Die ihm in Ehrfurcht nahen', τοῖς φοβουμένοις αὐτόν vgl. Ps. Salomons 4_4: καὶ τὸ ἔλεος κυρίου ἐπὶ τοὺς ἀγαπῶντας αὐτὸν ἐν ἀληθείᾳ, καὶ μνησθήσεται K. τῶν δούλων αὐτοῦ ἐν ἐλέει und 13_2: ἐπὶ δὲ τοὺς ὁσίους τὸ ἔλεος κ., καὶ ἐπὶ τοὺς φοβουμένους αὐτὸν τὸ ἔλεος αὐτοῦ. — 'Gewirkt hat er von jeher mit gewaltigem Arm' — ἐποίησεν κράτος ἐν βραχίονι αὐτοῦ (vgl. Tab. IV. die A.-T.-liche Vorlage u. Vers 51).

Es ist hier in keiner Weise von einem 'Perf. propheticum' zu reden (gegen de Wette und Meyer). B. Weiss Bemerkung ('Leben Jesu' pag 251) von der 'künftigen Wiederaufrichtung des Davididenhauses' ist ebenso künstlich. Sondern E. erinnert sich (im Sinne des Lucas) hier dankbar an die vergangene Zeit und gerade Vers 52 giebt es an die Hand, dass sie vielleicht an David selbst denkt, der als armer Hirtenknabe der Nachfolger des Saul wurde. Um dieser Auffassung als Danklied, und der patriotischen Steigerung dieses Verses gerecht zu werden, ist 'von jeher' sinngemäss eingeschoben. Κράτος ἐν βραχίονι αὐτοῦ ist ein Hebraismus, insofern בְּ für abl. instrum. gebraucht wird. 'Zerstreut, die sich mit hochfahrenden Plänen' zusammenthaten, διεσκόρπισεν ὑπερηφάνους διανοίᾳ καρδίας αὐτῶν konnte so wiedergegeben werden, weil in Ps. Salomon., wie in den hier verwerteten A.-T.-lichen Vorlagen (vgl. insbesondere Ps. 76_{11}) die zusammengescharten Feinde vorgestellt werden, wie sie am Ge-

1) Die Varianten zu εἰς γενεὰς καὶ γενεάς entsprechend Jes. 51_8 לְדוֹרִים וְדוֹרִים, εἰς γενεὰς γενεῶν, vulgata: 'in generationes generationum, a progenies in progenies, Cod. Bezae; in generationes et generationes' griech. Kolumne εἰς γενεὰν γενεῶν kommen schliesslich nicht in Betracht.

richtstage Jahves zerstreut werden (vgl. Act. 5_{37}). Διανοίᾳ τῆς καρδίας (vgl. Winer § 32, 64) d. i. der Funktionskreis für das 'herzstarke Gebahren'. Da nun dies eine Übersetzung von לְבָב, מַחֲשָׁבָה ist, und diese beiden Worte synonim als Sitz der 'intelligentia' gebraucht werden (vgl. Num. 15_{39}), so würde es, wie oben erfolgt, richtig ausgedrückt, zumal es der Zusammenhang mit den hochfahrenden Despoten' an die Hand giebt! — 'geringe Leute' vgl. hierzu Luc. 14_{11} vom 'Erhöhen des Ranges bei Tische' und 18_{14} vom 'Zöllner gegenüber dem Pharisäer'. Der Hinweis auf 1. Sam. 2_5 im Sinne eines willkürlichen Gouvernements Gottes ist kindisch.

'Mit Gutem beschenkt' ἐνέπλησεν ἀγαθῶν vgl. Ps. 107, 5 u. 9, es handelt sich um die Erhaltung, vielmehr um die 'fürstliche Art' der Erhaltung des Lebens. Die Reichen, an deren Tafel sonst Leckerbissen zu haben sind, gehen leer aus; aber die hungrigen armen Leute werden, entsprechend dem populären Gedanken des 23. Psalmes, an königlicher, göttlicher Tafel gespeist.

Der religiöse Gehalt der beiden exegesierten Abschnitte gipfelt in der dankbaren Anerkennung des göttlichen Weltregiments. Gott ist zwar der hohe erhabene Jahve, aber Er beugt sich doch erbarmungsvoll zum Einzelnen hernieder. Dieser religiöse Individualismus schreitet auf der Basis der theoretisch-practischen Messiashoffnung zum religiösen Universalismus fort. Unser Lobgesang bleibt freilich zunächst auf dem theokratisch-israelitischen Ideenkreise stehen, aber die in ihm verwerteten Stellen aus den Psalmen und insbesondere aus den Propheten und dem Psalterium Salomonis berechtigen zu der Annahme, dass unser Lied auf ein universales und nicht kleinliches Ziel in diesem Stücke gerichtet

ist. Der Gegensatz von Arm und Reich hat keinen egoistisch intoleranten Beigeschmack, sondern ist im höchsten Sinne verwertet. Die Despoten werden nicht, sofern sie reich und mächtig sind, sondern, sofern sie sich Übergriffe erlauben und dem Reichsplane Gottes widersprechen, berührt. Das Bedeutsamste und für unser gegenwärtiges, religiöses Empfinden fruchtbringendste ist aber, dass der Gesang nicht im Subjectivismus stecken bleibt, sondern sich gesund und grossartig zu objectiver, wenn man will patriotischer oder allgemein menschlicher Höhe erhebt.

Abschnitt IV.

An die Hand genommen hat er schon seinen Sohn, das Volk Israel, so will er, (wie er es unsern Vätern zugesagt hat) sein Versprechen wahr machen und sich Abraham's und seiner Nachkommen für immer erbarmen.

'An die Hand genommen' ἀντελάβετο — vergl. Gen. 22_{16}, Jer. 5_{12}, Jes. $41_{8\text{ u. }9}$ הֶחֱזַקְתִּיךָ — οὗ ἀντελαβόμην (den Knecht), den ich stark mache, ergreife, führe, an die Hand nehme (vgl. auch Act 20_{35} nehmet die Schwachen an die Hand: δεῖ ἀντιλαμβάνεσθαι ἀσθενούντων — aus der Paulin. Rede in Milet). Das eingeschobene 'schon' soll die Auffassung andeuten, dass auch in Elisabeth, wie stets in den Herzen A.-T.-licher Frommer, die Hoffnung auf baldige Hülfe äusserst lebhaft ist. Ohne diese Conjectur müssten wir Abschnitt IV, der überhaupt schon durch die Parenthese sehr an Continuität verliert,[1]) aus dem wenigstens geschichtlich

1) Diese Worte καθὼς ἐλάλησεν sprengen das Citat von Psalm 98, 3, sind daher sicher Einschub und unmöglich von E. im alttestamentlichen Texte gelesen.

möglichen Gesange streichen. Israel wird als ein 'irregeleiteter verlorener Sohn Gottes' vorgestellt, der ‚nach manchen Entbehrungen und harten Erfahrungen im 'Elende' nunmehr zu dem väterlichen Schlosse wieder heimgeführt wird (vgl. Luc. 15). Die Hülfe ist schon im Werke. Das geschieht aber um der Versprechungen willen, die den ehrbaren Vorfahren des παῖς gemacht sind (anderweit wird von einem Schwur Gottes in dieser Richtung geredet). Mit einer solchen Hülfe ist [die Ehre und Grösse des gesammten Geschlechtes, also auch der Vorfahren und des Stammvaters wiederhergestellt. Dann aber soll die nunmehr aufgerichtete Herrlichkeit nicht wieder aufhören, ewig dauern. Die von Weizsäcker (vgl. dessen Übersetzung des Neuen Testaments pag. 98) gegebene Deutung, als bezöge sich das λαλεῖν einmal mit πρός construiert auf die Väter und c. dat. auf Ἀβραὰμ καὶ σπέρματι αὐτοῦ, ist auf Grund der A.-T.-lichen Vorlage (vgl. Tab. IV) abzuweisen, ganz abgesehen von dem λαλεῖν σπέρματι als unmöglicher Auffassung. Durch καθὼς ἐλάλησεν wird die Erinnerungsmöglichkeit erklärt; die Phrase ist jedoch aus sachlichen und formalen Gründen zu streichen. Dass das Erbarmen nachträglich auch Abraham trifft, ist nicht auffällig; im Gesange des Zacharias lesen wir Luc. 1_{77}: 'Erbarmen zu üben an unsern Vätern und zu gedenken' etc. vgl. ferner Jes. 29_{22} f, besonders Vers 23; Joh. 8_{56} und am schlagendsten die Tab. IV zuletzt erwähnte Stelle Mich. 7_{20}.

Wird der besprochene Abschnitt IV nicht in unserm Sinne, mit dem Ausblicke auf die nahe zukünftige Hülfe aufgefasst, so enthielte er seinem religiösen Gehalte nach nur den Gedanken, dass die Sängerin sich und ihr Volk als eins weiss mit den Vätern der Urzeit. Die Idee

der Gemeinschaft bis in die fernste Vergangenheit ist religiös überaus fruchtbar und zeigt, dass wir es nicht nur mit einer experimentell feststellbaren, aber vorübergehenden Gefühlsreligiosität zu thun haben, sondern mit einer geschichtlich fundamentierten und doch in der Gegenwart lebendigen Form religiösen Lebens. Ich lege jedoch um des in 'Ewigkeit' willen Wert darauf, dass der Gedanke der letzten, nunmehr in radikalem Sinne erhofften Liebeserweisung Gottes ganz und gar über die Kategorien der Zeit hinausgeht sowohl in partem ante wie in partem post. Daher fasse ich vermöge des eingeschobenen: 'Er hat schon an die Hand genommen', den ganzen letzten Abschnitt im Lichte eschatologischer Empfindung auf. Da bei den Hebräern seit der Zeit der grössten Propheten die eschatologische Hoffnung stets rege, ja für das religiöse Leben überhaupt von so fundamentaler Bedeutung war, dass sie sogar zur Busspredigt benutzt werden konnte (vgl. Amos und den 'Tag Jahves', die Busspredigt des Täufers Luc. 3), so würde dann der letzte vierte Abschnitt als Höhepunkt des religiösen Gehaltes mit Recht angesehen werden können.

Ob Elisabeth geglaubt hat, Gott werde sich ihres Sohnes als eines besonderen Werkzeuges bedienen, um sein Reich in Herrlichkeit aufzurichten (möglich unter Vergleich mit Matt. 16_{14} und $17_{12,13}$), und ob sie das in den Worten unseres Abschnittes bezw. seiner Vorlage in enthusiastischer Weise ausgesprochen hat (vgl. oben pag. 49), ist nicht mehr zu bestimmen.

Der religiöse Gehalt des gesammten Liedes lässt sich kurz zusammenfassen in die Formeln: auf monotheistischer

Basis religiöser Individualismus, in dem implicite Spuren eines überweltlichen Universalismus stecken.

In diesen Formeln ist ein religiöser Bewusstseinsinhalt umschrieben, der noch heute Kraft und Begeisterung geben kann. Die Umschreibung und die Ausdrucksweise für diese religiösen Kräfte sind freilich sehr verschieden, wie die begrifflich nie ganz darstellbare, religiöse Einzelerfahrung. Aber gerade die Ausdrucksweise des Bewusstseins und der Empfindung steht in der Kunst im Vordergrunde, ganz besonders jedoch hängt die Existenz einer speciell religiösen Kunst davon ab, ob sie den religiösen Bewusstseinsinhalt in einer dem Fortschritte der Zeit entsprechenden Form wiederzugeben weiss, oder nicht. Das Problem wird bei der Besprechung des für unser religiöses Empfinden bedeutungsvollen poëtischen Gehaltes nunmehr zur Sprache kommen.

§ 2.

Der für uns wertvolle religiös ästhetische Gehalt des 'Magnificat'.

Die wahre Kraft und Wirkung eines Gedichtes besteht in der Situation und den Motiven, die ihm zu Grunde liegen. Wenn das schon für die profane Poesie gilt (vgl. Goethe Eckermanns Gespräche unter Dienstag 18. Januar 1825, Reclam pag. 139), für die religiöse Poesie im höchsten Sinne liegt hier das Entscheidende.

Blosse Empfindungen und mehr oder weniger klingende Verse, die eine Art von Existenz vorspiegeln, sind dem heutigen religiösen und ästhetischen Geschmack beinahe ekelerregend und fallen unter das Wort vom 'Wiederkäuen

romantischer Empfindungen' (Goethe); welche kübische Poesie und Beredsamkeit ja leider immer noch nicht ausgestorben ist (vgl. die Mehrzahl unserer sog. 'geistlichen lieblichen Lieder' und die 'heillosen' Producte der 'Heilsarmee', endlich die neurasthenischen Ergüsse der anglo-amerikanischen Moody und Sanky).

Die von Lucas construierte Situation unseres Liedes ist aber teils durch die pragmatische Beweisführung, teils durch phantastische Zusätze (Engelerscheinungen, wunderbare Zeichen, geschichtliche Unmöglichkeiten etc.) für unseren Zweck unbrauchbar. 'Ein religiöser Stoff kann nur in dem Falle guter Gegenstand für die Kunst sein, wenn er allgemein menschlich ist' (Goethe, Eckermanns Gespräche 2. Mai 1824 Reclam pag. 116). So bliebe denn für die künstlerische Behandlung — natürlich unter der Bedingung, dass wir es nicht mit einem Märchenspiele, sondern mit religiöser Kunst bzw. der künstlerischen Verwertung eines realen religiösen Erlebnisses zu thun haben — wenig übrig.

Die Frau eines frommen Priesters, der in bescheidenen Verhältnissen lebt, hat sich rege Teilnahme für das Wohl des gesammten Volkes, dem sie angehören, erhalten; sie ist in Bekümmernis, dass ihr die Nachkommen fehlen. In einer Zeit, da die Erwartung, Gott werde durch seinen 'Messias' das verheissene, gewaltige, ewige Friedensreich mit seinem Glücke, grosser Fruchtbarkeit und socialem Ausgleiche aufrichten, auf das Höchste gespannt war, ist die von den Orientalen so sehr verachtete Kinderlosigkeit doppelt schmerzlich.

Da — wider Erwarten — wird die Matrone guter Hoffnung. Ihre Freude, ihr Dank gegen Jehova ist gross. In der Wonne ihres Herzens gelobt sie die Frucht ihres Leibes

für den Dienst Gottes, dem Stande des Vaters entsprechend. Bei Gelegenheit eines Besuches macht sie ihren Freundinnen von dem Widerfahrnis Mitteilung. Die frommen Frauen vereinigen sich zu gemeinsamen häuslichem Psalmengesang (ähnlich wie bisweilen in deutschen Pfarrhäusern der Abendbesuch mit einem gemeinsamen Choral und vorhergehender biblischer Lectüre abgeschlossen wird). Dabei liest Elisabeth aus ihren Gebetsrollen, die für ihre Situation passenden alttestamentlichen Stellen.

Wir müssen gestehen, dass ein aus solcher Situation hervorgehendes Lied für unser deutsches Empfinden überhaupt unmöglich und anstössig ist; wenn es auch dem orientalischen, ja vielleicht dem romanischen Geschmack nicht zuwiderläuft.[1])

Wollen wir es künstlerisch verwerten, so muss das ihm zu Grunde liegende Motiv gemildert werden. Das kann aber nicht geschehen, indem man dasselbe einfach weglässt, oder aus Vorbedacht, oder Unkenntnis umdeutet. Sonst wird dem Ganzen die Lokalfarbe genommen, oder man macht aus dem Gesang religiöse Meditation in vollkommen fremdem Gewande.

Gut möglich aber ist es auch für unser deutsches, sogar für das modern deutsche Empfinden, diese precäre Situation dadurch abzuschwächen, dass man das Lied in den Rahmen eines grösseren Kunstwerkes einfügt. In einem 'Oratorium' oder einer 'geistlichen Oper', in der Johannes der Täufer mit seinem heroisch-tragischen Ausgange als Hauptperson be-

1) Rubens berühmtes Triptychon in Antwerpen, das vielleicht anstössigste Bild auf dem Gebiete der religiös-biblischen Kunst, enthält die Madonna in hochschwangerem Zustande — das war, wie sich aus dem geschichtlichen Anlass (Streit mit der Kirchenbehörde) ersehen lässt, wohl ein Streich, den er den Antwerpner Clericalen spielen wollte.

handelt würde, liesse sich das Lied der Elisabeth gut verwenden. Gerade in unserer Zeit, da durch Wagner, mehr noch durch Bizet (vgl. dessen 'Carmen')[1]) der Sinn für fremdländisches, musikalisches Colorit wieder erwacht ist und, seitdem wir durch die bayreuther Bewegung und durch Rubinsteins Bemühungen wieder Geschmack an der 'geistlichen Oper' bekommen haben, würde sich eine solche künstlerische Arbeit sehr lohnen.

Das übertrieben asketische Ideal des Johannes mit seinen drängenden Busspredigten, seinen stürmischen Zukunftserwartungen und seinem tragischen Untergange würde auch von religiöser Basis aus wirkungsvoll und actuell sein. Noch heute steht ein solches Ideal unbewusst und, ohne dass seine letzten Consequenzen durchdacht sind, im Mittelpunkte gewisser kirchlicher und ausserkirchlicher Frömmigkeit. Die modernsten Erscheinungen auf dem Gebiete des religiösen Lebens — es sei auf die Vereinsbestrebungen mit einseitig ascetischen Tendenzen hingewiesen — sind zum Teil gerade deshalb so schnell in die Höhe gekommen. Mit modernen Farben und Empfindungen ein solches Ideal zeichnen und in seinen Consequenzen aufdecken, endlich es gegen die viel tiefere, gesundere Religiosität Jesu contrastieren zu lassen, wäre ohne classicistische Autosugestion möglich und dankbar. Dazu muss man allerdings wissen, dass das Reich Gottes nicht in dogmatischen Vorstellungen oder Symbolistik, Gefühlen oder 'Phantasien über das Jen-

1) Hierher gehören auch Brahms (vgl. dessen Arrangement der Ungarischen Tänze und einiger 'alter geistlicher Lieder'), Schumann (vgl. 'Paradies und Peri' und die 'Bilder aus dem Osten'), Chopin, Grieg, Hugo Wolff, Richard Strauss, die Jungrussen Tschaikowsky, Dworzak u. A.

seits' noch in sinnlichen Dingen besteht, sondern in der Kraft des praktischen Lebens und in 'Friede und Freude im Heiligen Geiste'. In einem solchen von Entschiedenheit, Natürlichkeit und unmittelbarer Kraft der Überzeugung getragenen Kunstwerke liesse sich das 'Magnificat' der Elisabeth mit seinem Reichtum an modernen religiösen Problemen und Stimmungen gut verwerten.

Äusserlich entspricht die Anordnung der Pronomina (vgl. Tab. IV) dem Fortschritte vom Subjectiven zum Objectiven in höherer Form (vgl. auch Tab. I Rubrik: 'ästhetischer Teil'). Zuerst spricht Elisabeth von ihrem, dann von dem aller ehrfürchtig Gott 'nahenden' Helfer. Das 'Gewirkt hat er an mir', wird zum allgemeinen 'Gewirkt hat er überhaupt'. Vers 51—53 ist rein objectiv und universal, deshalb fehlt das ὅτι des vorhergehenden Verses. Die vorangestellten Verba sind sehr wirkungsvoll. Nach der Erinnerung an das allgemeine göttliche Thun tritt hervor, was Gott 'uns' zur specifisch-messianischen Zeit erweist oder im Begriff ist zu erweisen. Die Einfachheit und Würde des Ganzen wird jedes grössere Kunstwerk um ein Bedeutendes an Wert steigern.

Kapitel V.

Die religiös-metaphysischen Postulate, die der Bachschen Magnificat-Composition zu Grunde liegen, und ihre Unfruchtbarkeit in Bezug auf eine künstlerische Verwertung des Magnificat-Textes in heutigem (Goethischen) Sinne.

Der für unsere Zeit wertvolle religiöse und poetische Gehalt des 'Magnificat' wurde ohne fremde Voraussetzungen vermöge eines rein seinem Gegenstande entsprechenden, historisch-kritischen Massstabe gewonnen. Daher konnte der geschichtlichen Situation und allen den im Texte wirklich enthaltenen religiösen Momenten Gerechtigkeit widerfahren. Die geschichtliche Situation des Textes hat Bach vollständig ignoriert und damit hat er den Centralpunkt, von dem aus eine religiös poetische Bearbeitung in höchstem Sinne möglich war, verfehlt. Statt dessen hielt sich Bach an die kirchlich dogmatische Textauslegung seiner Zeit, die sich auf einer Reihe uncontrollierbarer 'metaphysischer Postulate' aufbaute. Von hier aus entsprang für ihn als religiöser Gehalt ein Gemisch von wirklich religiösen Ideen, die sich jedoch zum grössten Teile im vorliegenden Texte nicht constatieren lassen, und mystischen Phantasiegebilden, die seinen Geist in verkehrter Richtung beflügelten. Es ist selbstverständlich, dass man Bach hieraus keinen Vorwurf machen darf. Die ästhetischen Ideale seiner Zeit waren nicht auf das Individuelle und in der Gesammtanlage schon characterisierende Verwerten der künstlerischen Objecte gerichtet. Freilich auf dem Gebiete, auf dem Haendel principiell individuellere Versuche machte, wurden sie von

Bach geringgeschätzt, nicht aber aus ästhetischen Gründen, sondern weil er die Oper als 'weltlichen und seines Berufes unwürdigen Tant' erachtete. Bach hat später seine Stellung zu 'weltlichen Kunstproblemen' etwas geändert; componierte er doch die von Humor sprühende 'Aeolus-Cantate' (aufgeführt zum Geburtstage des Dr. August Müller, 4. Aug. 1732). Aber ein engherziger Zug liegt doch in der Wahl der Bachschen Compositionstexte.[1])

Mit einem gewissen Rechte kann man Bachs Stellung in der Geschichte der Musik mit der Klopstocks in der Litteratur vergleichen; ohne Bach wäre die Musik das nie geworden, was sie heute ist. Wie Klopstock bewegte er sich am Liebsten auf religiösem Gebiete und sah die ihn umgebende Welt 'sub specie aeternitatis'. Aber noch in einem andern bedeutungsvollem Stücke gleichen sich beide Männer. Goethe sagt von Klopstock, er habe zur 'Anschauung und Auffassung der sinnlichen Welt' und zur Zeichnung von Characteren keine Anlage gehabt, und dass ihm damit das Wesentlichste zu einem epischen und dramatischen Dichter, ja man könnte sagen zu einem Dichter überhaupt gefehlt habe (Eckermanns Gespräche, 9. Nov. 1824). Der illustrierende Hinweis auf die Ode 'vom Weltlaufe der deutschen und britischen Muse', und dass sich K. deshalb im Objecte vergriffen habe, weil er sich den Gegenstand nicht genügend versinnlichte, passt in gewisser Weise auch auf Bach und sein 'Magnificat'. Hätte B. sich, statt mit kirchlich metaphysischen Voraussetzungen

1) Es lässt sich nicht nachweisen, dass Bach von Leibnizens Ideen über Musik bestimmt wurde. Möglich ist immerhin, dass er mit Leibniz, dessen Buch von der 'Weisheit' sich in seiner Handbibliothek befand, die 'Symmetrie in der Musik überhaupt' und die in der absoluten Musik überaus wertvolle Lehre von der einheitlichen Ordnung etwas stark betonte.

an seinen Gegenstand heranzutreten, denselben in seiner geschichtlichen und menschlichen Situation klar zu machen versucht, so hätte er das 'Schwangerschaftslied' der Elisabeth niemals als ein für sich allein mögliches Kunstwerk behandeln und componieren können.

Mag die Wirkung, die ästhetisch und religiös von der genialsten Magnificat-Composition, die wir besitzen, von der Bach ausgeht, noch so hoch veranschlagt werden; sie ist an complicierte Voraussetzungen gebunden und kann einer solchen doch nie gleich kommen, die sich auf dem der Kunst, ins Besondere aber auch der religiösen Kunst entsprechenden Niveau, auf einer der rein menschlichen, diesseits der Metaphysik liegenden, controllierbaren Basis aufbaut. Die Kunst hat der Religion ihre höchsten Inspirationen und Ideen zu verdanken, aber sie ist auch öfter auf die Klippe einer geschmacklosen religiösen Symbolistik gestossen und hat die Fesseln der durch die kirchliche Tradition allzusehr zur Norm gewordenen Typen wiederholt von sich abschütteln müssen (vgl. Religions-Geschichte von Chantepie de la Saussaye pag. 170).

Wann wird dieser Process auf dem Gebiete der religiösen Kunst, insbesondere der Kirchenmusik endlich zum Austrage kommen? Wann wird der teils sentimentale, teils erstarrte, teils auf einem historischen Missverständnisse beruhende, unmusikalisch gewordene 'kirchliche Styl' [1]) einem gesunden,

1) Vergl. die 'Geschichte des Chorales' von Ph. Wolfrum, die Choralforschungen von A. Zahn, Winterfeldt u. A. Es ist geradezu ein Zeichen des 'Kirchenschlafes', dass wir den Choral immer noch in einer eigenen, amusischen, gradualen Form möglichst gleichmässig und langsam im Tempo in den Kirchen hören; ganz gleich, ob 'Lobe den Herrn' oder 'Aus tiefer Not' gesungen wird.

musikalisch und ästhetisch brauchbaren weichen, der wenigstens dem geistigen Fortschritte der Zeit ähnlich gegenübersteht, wie der musikalische Styl Bachs und Händels dem ihrer Zeit gegenüberstand?

Anhang zu Kapitel V.

Unter den 200 Magnificatcompositionen, die ich bisher im musikalischen Interesse in der Hand hatte, sind über zwei Drittel nur traurige Beweise dafür, dass die kirchliche Tradition normale Typen schaffte, die der religiösen Kunst hinderlich sind. Die übrigen aber spiegeln zum Teil in künstlerischer und religiöser Hinsicht die Originalität ihrer Komponisten wieder. Ich hoffe in Jahresfrist mit einer Geschichte der Magnificat-Compositionen, die zugleich einige praktische Vorschläge für den Ausbau des modernen religiösen Gottesdienstes von dieser Grundlage aus bieten soll, fertig zu sein.

Als Beigabe und zugleich als interessantes Gegenstück zu dem auf dieser Folie äusserst individuell erscheinenden Bach sollen in Bälde acht Magnificat-Compositionen veröffentlicht werden, die ich das Glück hatte im musikalischen Archiv der Sixtinischen Kapelle zu Rom zu finden. Sie waren in vier Manuscripten, aus den Jahren 1568 bis 1570, mit Mensuralnoten, die einzelnen Stimmen hintereinander geschrieben, vorhanden. Die Mensuralnoten sind in moderne Noten übertragen und die einzelnen Stimmen von mir in Partitur übereinander gesetzt, indem dabei aus philologischem Interesse die alten Schlüssel beibehalten wurden.

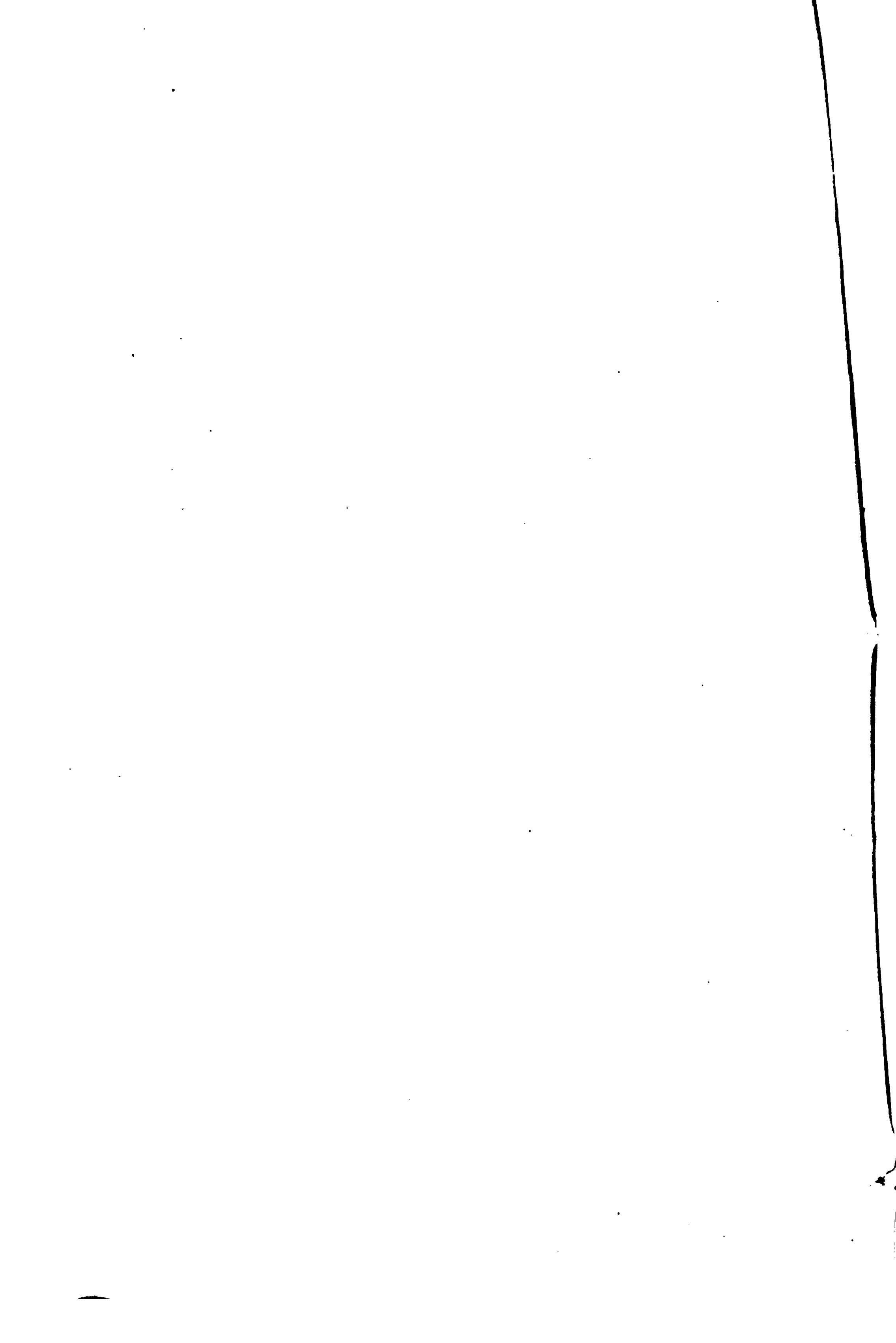
Die vier Componisten, denen sie angehören, sind: Costanzo Festa, Christofano Morales, Giovanni Animuccia und
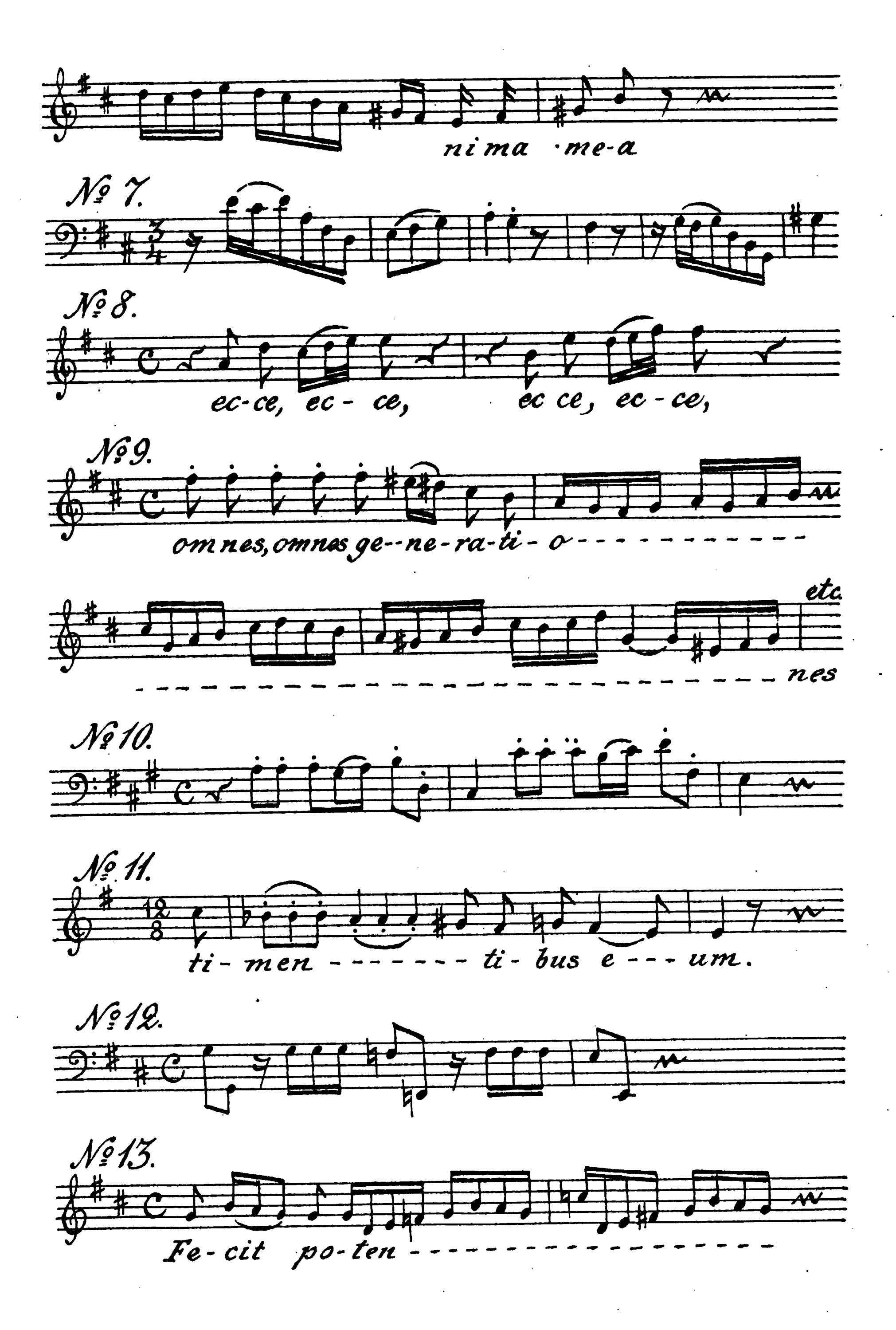
Eleazar Genet alias Carpentras; unter welchem Namen auch das Manuscript gezeichnet ist. Carpentras war ein Franzose, der in der päpstlichen Kapelle unter Leo X. angestellt und von diesem 1518 mit der Bischofswürde bekleidet wurde. Unter den bisher in Avignon publizierten und gedruckten Messen, Hymnen, Lamentationen befinden sich diese Magnificate nicht.
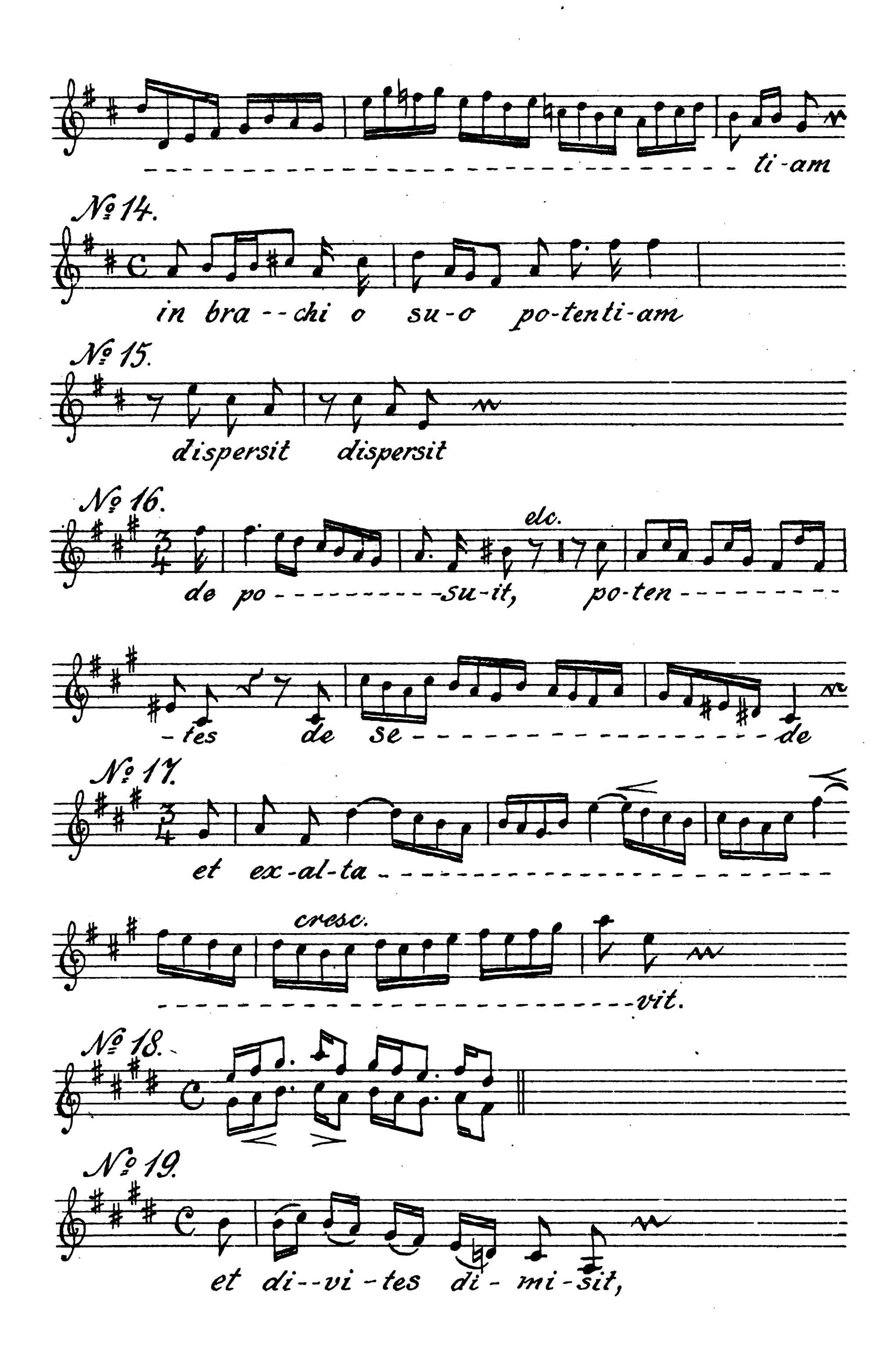
Benutzte Litteratur.

1. Philipp Spitta, I. S. Bach, Leipzig 1880.
2. F, I. Fétis, Biographie Universelle des Musiciens, Paris 1865.
3. C. F. Rex, Magnificat Durante's Berlin, Trautwein 1882.
4. Winterfeldtsche Sammlung, Abschrift des Duranteschen 'Magnificat' in b. Kgl. Bibl. Berlin, XIV, 64—72.
5. G. W. Teschner, 'Durantes Magnificat', Mainz, B. Schott Söhne
6. H. Kretzschmar, 'Führer durch den Konzertsaal', 2 Abteilungen, Leipzig 1895.
7. Robert Franz, Mittheilung über I. S. Bachs 'Magnificat', Halle 1863.
8. R. Eitner, Biogr. Bibl. Quellen-Lexikon, Leipzig 1900.
9. I. S. Bachs 'Magnificat' in D. ed. N. Simmrock, Bonn 1811.
10. id., in Bachs eigner Überarbeitung, ed. Bachgesellschaft XI, pag. 43.
11. H. Riemann, Musiklexikon, Leipzig 1900.
12. id., Geschichte der Musiktheorie, Leipzig 1899.
13. Prosnitz. Comp. d. Musikgesch., Wien 1900.
14. Eberhard Nestle, 'Philologica Sacra'. Berlin 1896.
15. A. Plummer, the Internat. Critical Commentary, Edinburgh 1896.
16. B. Weiss, 'L. Jesu', Berlin 1882.
17. C. Weizsäcker, 'Das Apostol. Zeitalter', Freiburg 1892.
18. id., Übersetzung des N. T. 1892.
19. N. Tischendorf, 'N. T.', Lipsiae 1842.
20. 'Handkommentar zu N. T.'. Freiburg 1899.
21. O. Pfleiderer, 'das Urchristenthum', Berlin 1897, id. — Paulinismus.
22. E. Schürer, Lehrbuch der 'N. T. Zeitgesch.', Leipzig 1874.
23. W. Graf Baudissin. 'Studien zur Sem. Religionsgesch.', 1888.
24. E. v. Hartmann, Philosophie des Schönen, 2 Teile, Leipzig,
25. Lemcke, 'Ästhetik', Leipzig 1879.
26. O. Wangemann. 'Gesch. des Oratorium'. Demmin 1882.
27. Bellermann, 'Contrapunkt', Berlin 1887.
28. id., 'Mensuralnoten u. Taktzeichen des XV. u. XVI. Säc. Berl. 1858.
29. P. Wagner, 'Gregor, Melodien', Freiburg 1895.
30. A. Harnack, Dogmengeschichte, Leipzig 1894.

31. id., Abhandl. der Akademie d. Wiss. zu Berlin, 1900, Juliheft.
32. Ästhetiken von Fechner, Märker, Vischer, M. Carrière u. Zimmermann.
33. Musikgeschichten, a) v. Ambros, b) von A. v. Dommer.
34. F. Spitta, „Das Magnificat, ein Psalm der Maria und nicht der Elisabeth". Tübingen 1902. (J. B. Mohr.)
35. Daniel Völter, Theologisch Tijdschrift XXX. (1896) pag. 224—69: 'die Apocalypse des Zacharias im Evangelium des Lucas'.
36. François Jacobé, Revue d'histoire et de littérature religieuse II. pag. 424 432: L'origine du Magnificat.
37. Ludwig Conrady, die Quelle der kanonisch. Kindheitsgeschichte Jesus. 1900. pag. 48—51.
38. Bardenhever, Biblische Studien VI. (1901) Heft 1, 2. pag. 187—200
39. Litterarische Rundschau für das kathol. Deutschland XXVI. pag. 255
40. Jahrbücher für protest. Theolog. 1891. pag. 199 ff.
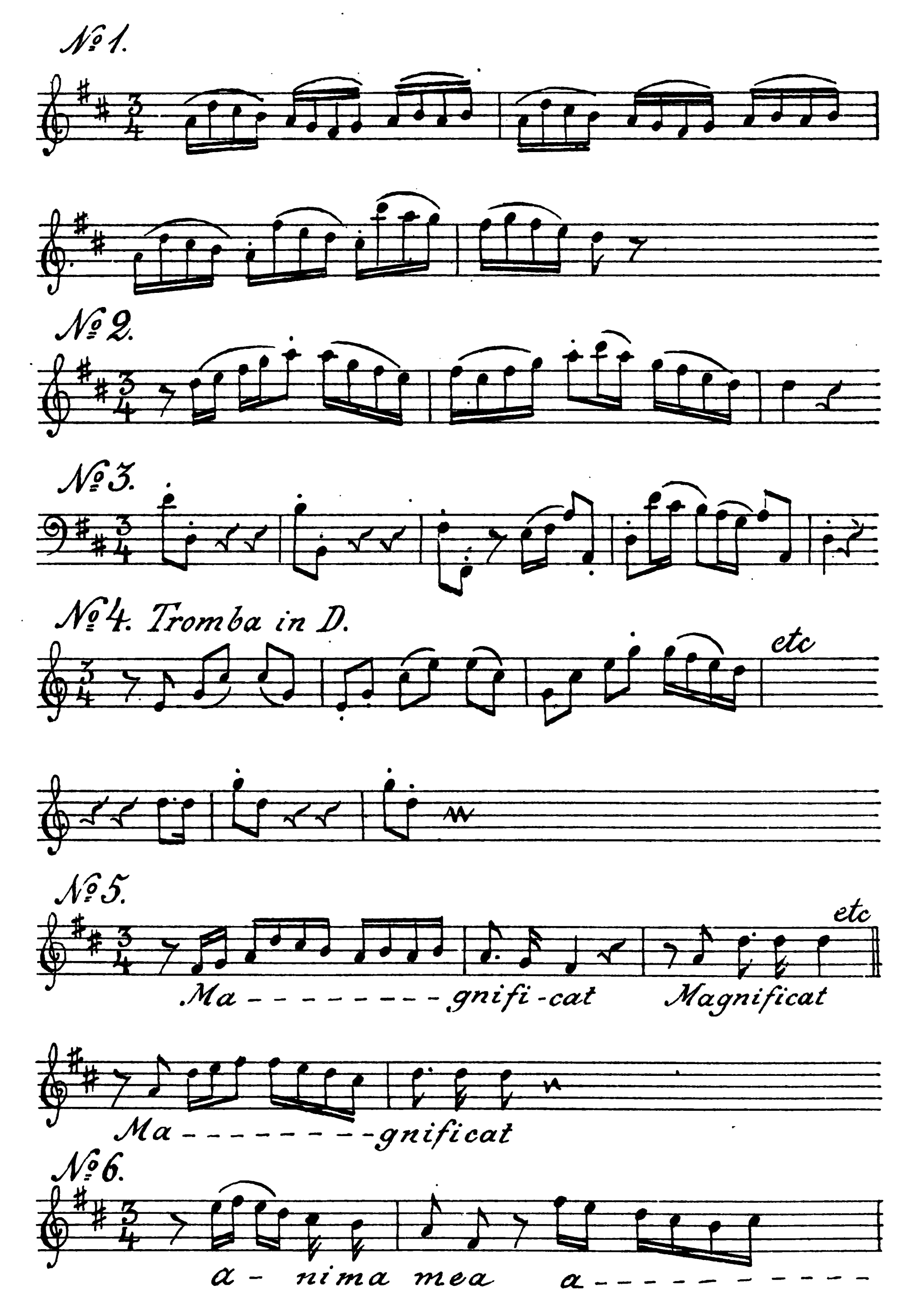



nima me-a
№ 7.
№ 8.
ec-ce, ec- ce, ec ce, ec-ce,
№ 9.
omnes, omnes ge--ne-ra-ti- o
etc.
nes
№ 10.
№ 11.
ti- men ti- bus e---um.
№ 12.
№ 13.
Fe-cit po-ten
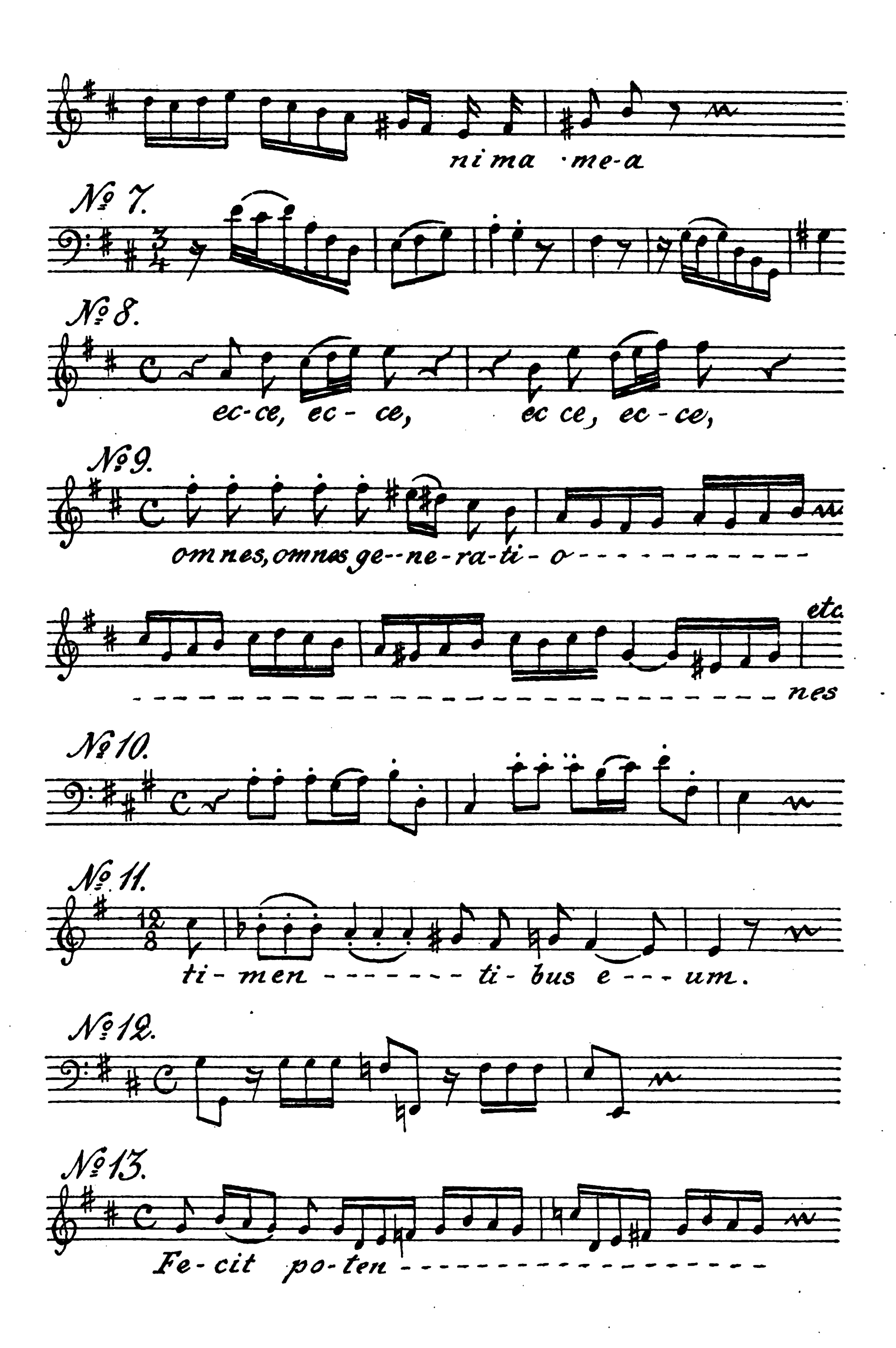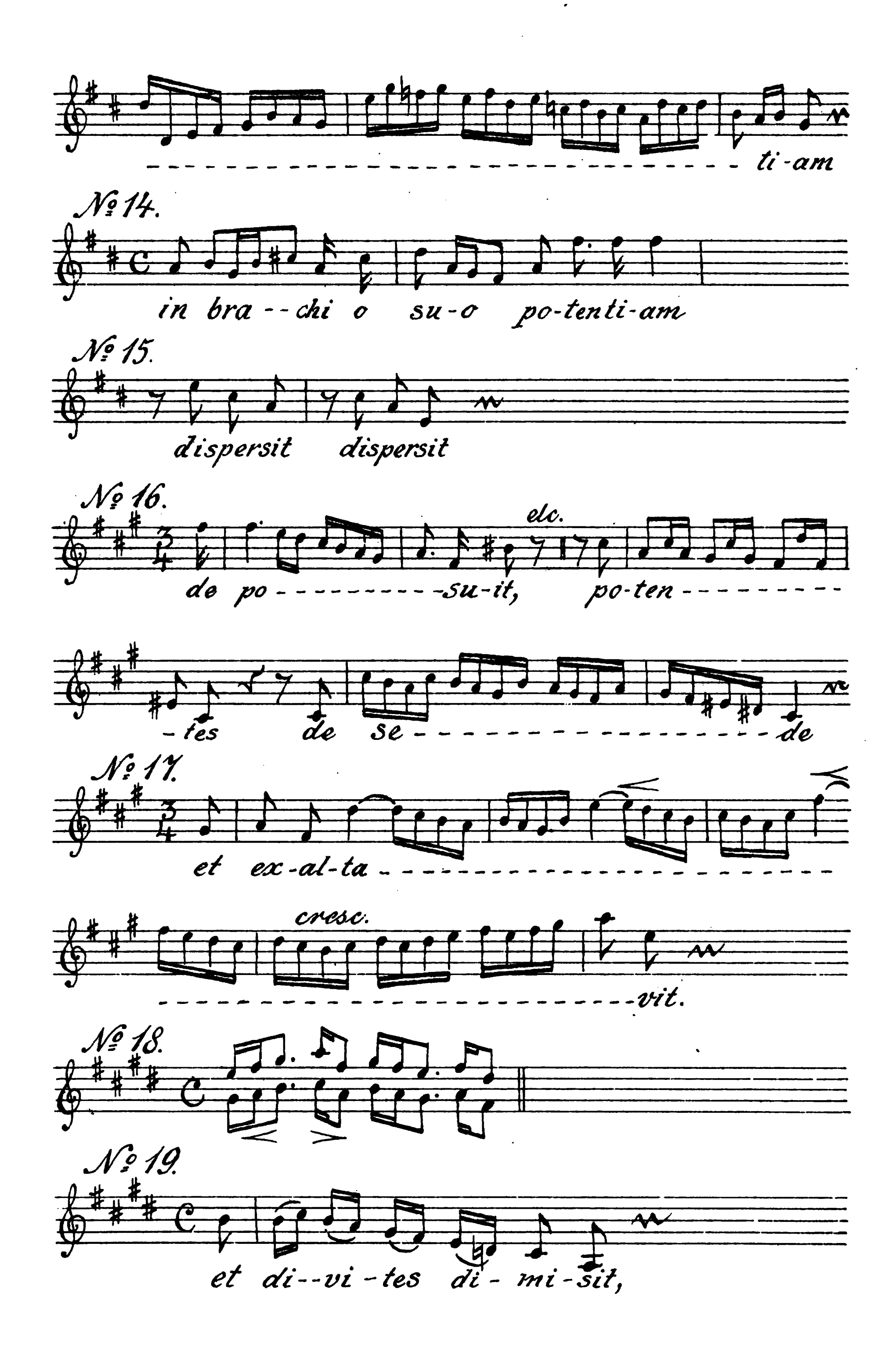


ti-am
№ 14.
in bra--chi o su-o po-tenti-am
№ 15.
dispersit dispersit
№ 16.
etc.
de po----------su-it, po-ten----------
-tes de se--------------------de
№ 17.
et ex-al-ta----------------------------
cresc.
-------------------------vit.
№ 18.
№ 19.
et di--vi-tes di-mi-sit,

Tabelle II.



№ 1.
№ 2.
№ 3.
№ 4. Tromba in D.
etc
№ 5.
Ma - - - - - - - - - gnifi-cat Magnificat
etc
Ma - - - - - - - - - gnificat
№ 6.
a - nima mea a - - - - - - - - - - -


ni ma ·me-a
№ 7.
№ 8.
ec-ce, ec - ce, ec ce, ec - ce,
№ 9.
omnes, omnes ge--ne-ra-ti- o
etc.
nes
№ 10.
№ 11.
ti- men ti- bus e - - - um.
№ 12.
№ 13.
Fe-cit po-ten


ti-am
№ 14.
in bra--chi o su-o po-tenti-am
№ 15.
dispersit dispersit
№ 16.
etc.
de po- - - - - - - - - - -su-it, po-ten- - - - - - - - - -
-tes de se- - - - - - - - - - - - - - - - - - -de
№ 17.
et ex-al-ta- - - - - - - - - - - - - - - - - - -
cresc.
- -vit.
№ 18.
№ 19.
et di--vi-tes di-mi-sit,
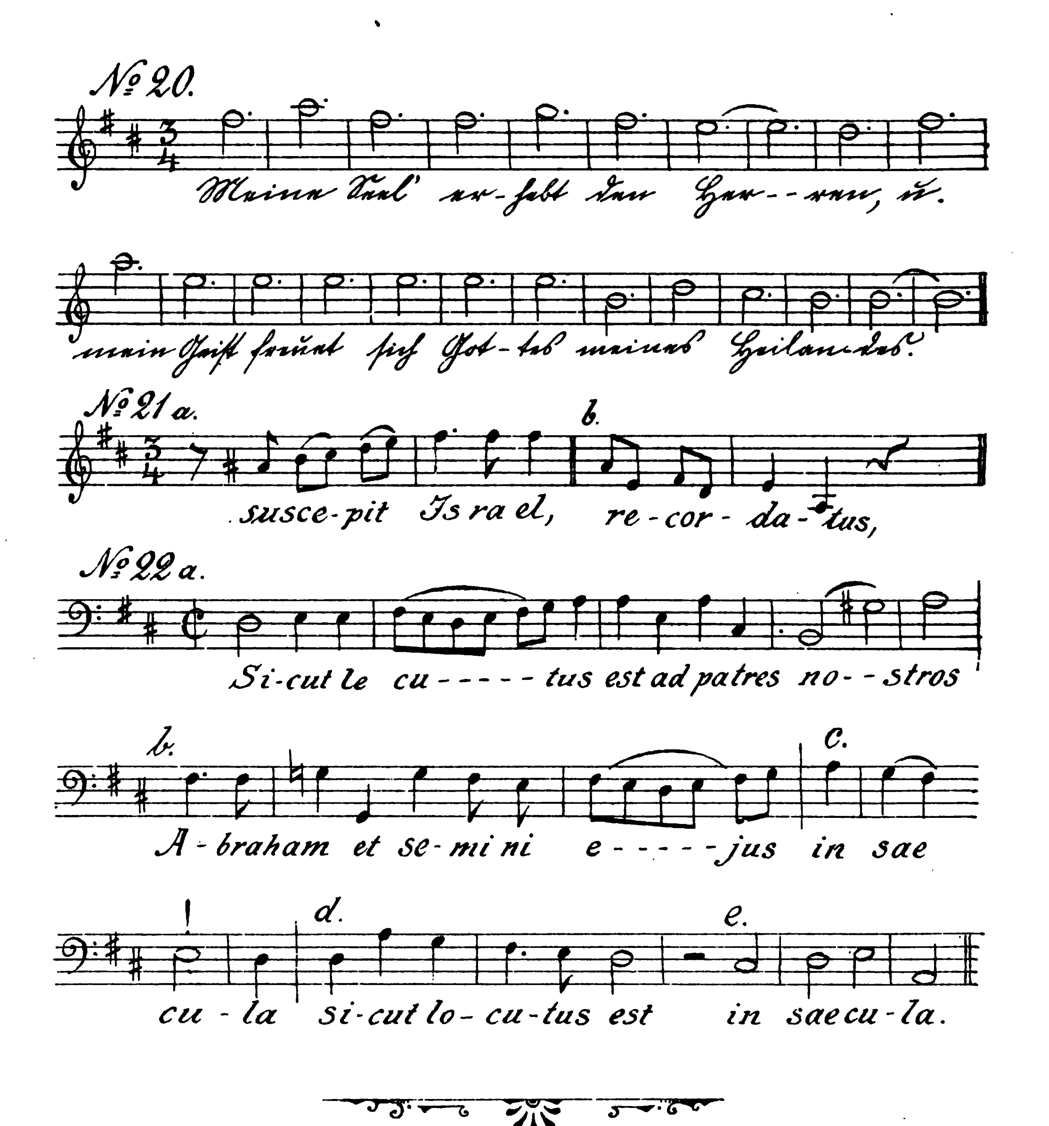

Nº 20.
Meine Seel' er-hebt den Her--ren, u.
mein Geist freuet sich Got-tes meines Heilan-des.
Nº 21 a.
b.
susce-pit Is ra el, re-cor-da-tus,
Nº 22 a.
Si-cut le cu----- tus est ad patres no--stros
b.
c.
A-braham et se-mi ni e-----jus in sae
d.
e.
cu-la si-cut lo-cu-tus est in saecu-la.

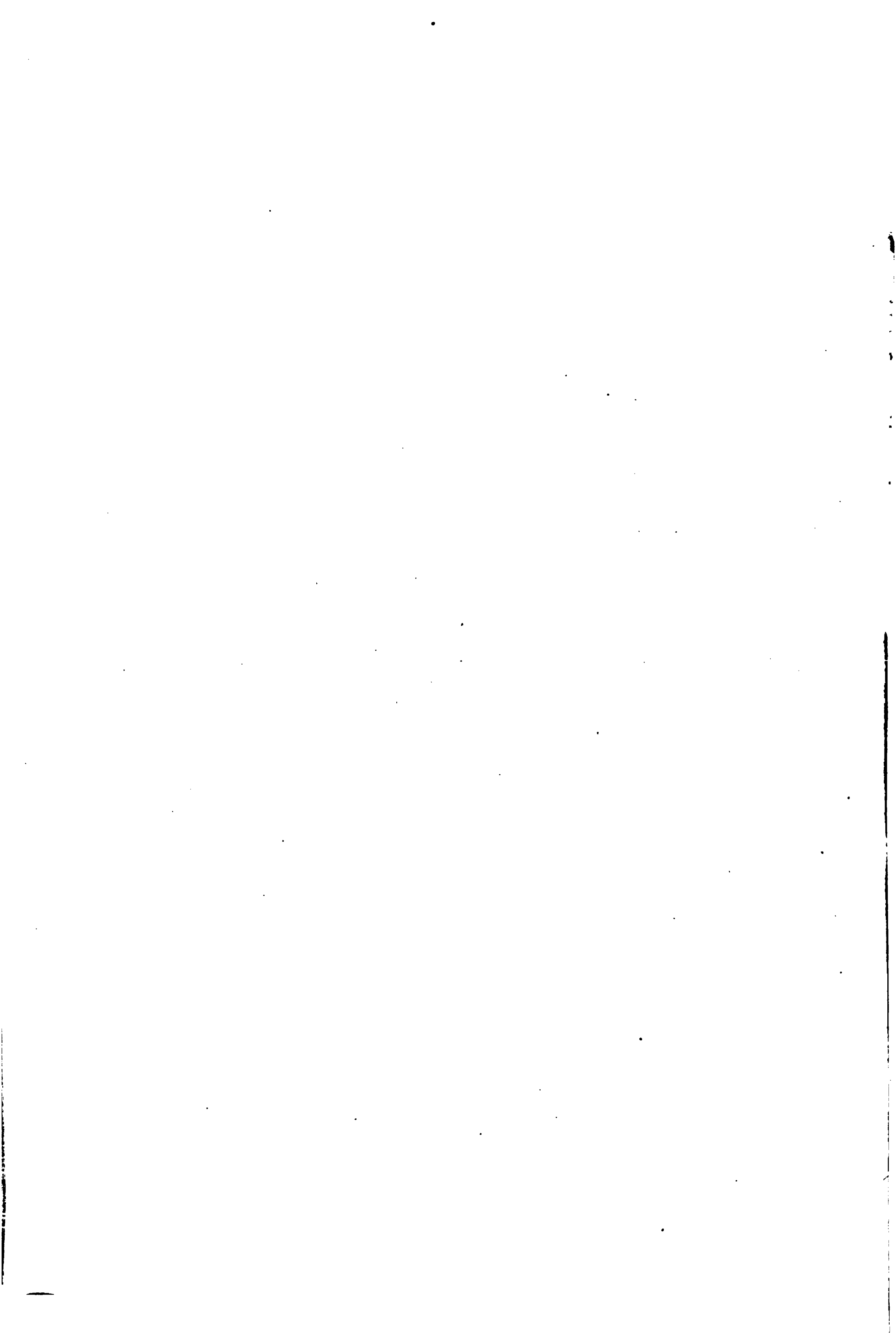
Tabelle III.

Text der Vulgata des Hieronymus (gest. 430).

1. Magnificat anima mea dominum.
2. Et exultavit spiritus meus in deo salutari meo;
3. Quia respexit humilitatem ancillae suae; ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
4. Quia fecit mihi magna, qui potens est, et sanctum nomen eius.
5. Et misericordia a progenie in progenies timentibus eum.
6. Fecit potentiam in brachio suo; dispersit superbos mente cordis sui.[1])
7. Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae:
10. Sicut locutus est ad patres nostres, Abraham et semini eius in saecula.
11. Gloria patri et filio et spiritui sancto! Sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

---

1) Falsche Übersetzung (vgl. Tab. IV, v. 51).



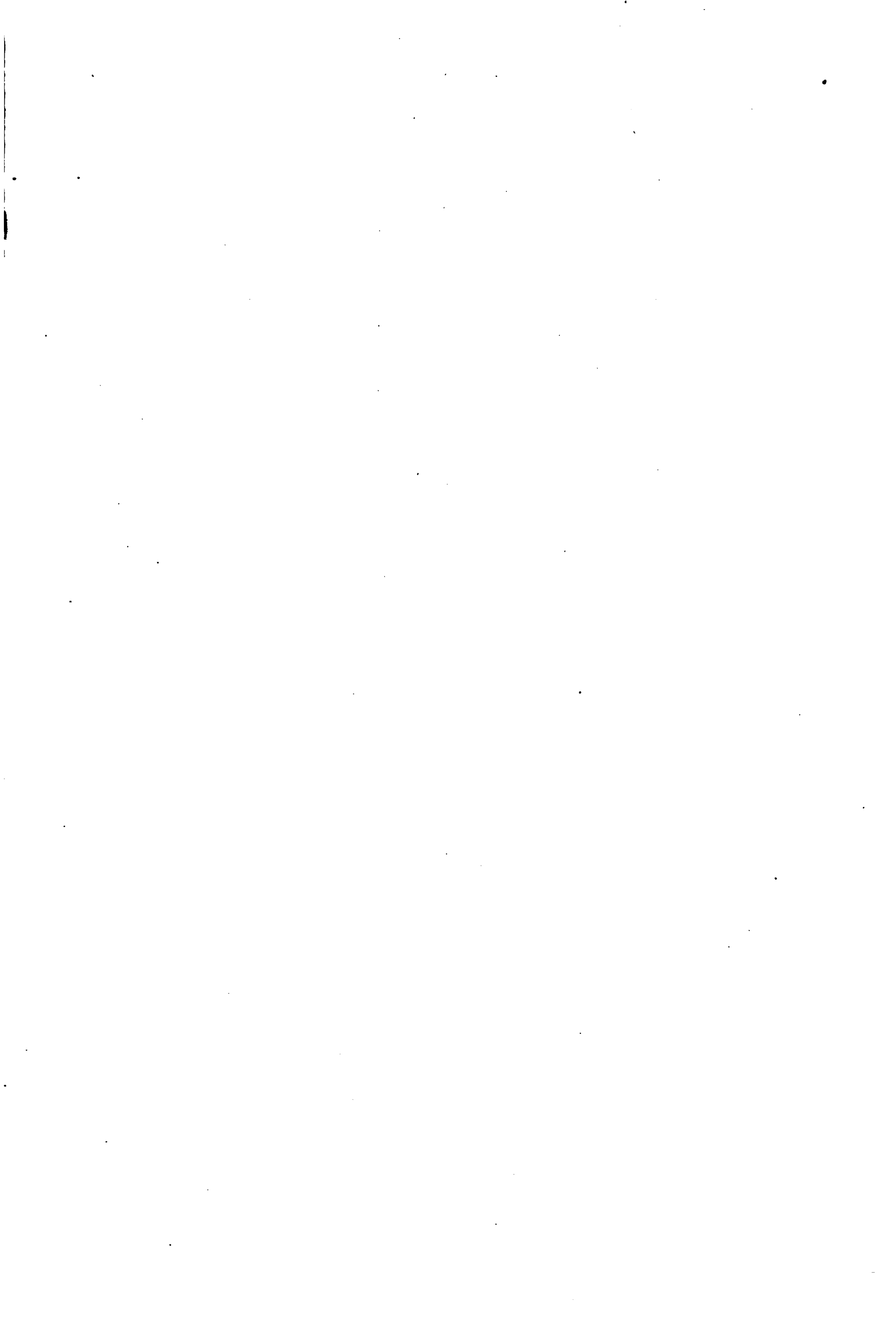


Tabelle IV. Das Magnificat und seine mutmasslichen Vorlagen.

46. 47. Μεγαλύνει ἡ ψυχή μου τὸν κύριον, καὶ ἠγαλλίασεν τὸ πνεῦμά μου ἐπὶ τῷ Θεῷ τῷ σωτῆρί μου·	1. Sam. 2_1: ἐστερεώθη ἡ καρδία μου ἐν κυρίῳ, ὑψώθη κέρας μου ἐν Θεῷ μου. ψ 33_3: μεγαλύνατε τὸν κύριον σὺν ἐμοί. ψ 12_5: ἀγαλλιάσεται ἡ καρδία μου ἐν (AS ἐπὶ) τῷ σωτηρίῳ σου. ψ 19_7: ἐν ὀνόματι κυρίου Θεοῦ ἡμῶν ἀγαλλιασόμεθα ψ 20_1: ἐπὶ τῷ σωτηρίῳ σου ἀγαλλιάσεται. Jes. 61_{10}: ἀγαλλιάσθω ἡ ψυχή μου ἐπὶ τῷ κυρίῳ. Tob. 13_7: τὸν θεόν μου ὑψῶ, καὶ ἡ ψυχή μου τὸν βασιλέα τοῦ οὐρανοῦ καὶ ἀγαλλιάσεται τὴν μεγαλοσύνην αὐτοῦ. vgl. noch ψ 34_9 20_1 u. Jes. 25_9.
48. ὅτι ἐπέβλεψεν ἐπὶ τὴν ταπείνωσιν τῆς δούλης αὐτοῦ· ἰδοὺ γὰρ ἀπὸ τοῦ νῦν μακαριοῦσίν με πᾶσαι αἱ γενεαὶ (*γυναῖκες*).	1. Sam. 1_{11}: (AR) ἐὰν ἐπιβλέπων ἐπιβλέψῃς ἐπὶ τὴν ταπείνωσιν τῆς δούλης σου. Gen. 30_{13}: μακαρία ἐγώ ὅτι μακαρίζουσιν με πᾶσαι αἱ γυναῖκες. ψ 71_{17}: πάντα τὰ ἔθνη μακαριοῦσιν αὐτόν. Ma. 3_{12}: μακαριοῦσιν ὑμᾶς πάντα τὰ ἔθνη. vgl. ψ 9_{14}, 12_6, 30_8.
49. ὅτι *ἐποίησέν* μοι μεγάλα (μεγαλεῖα ebenso gut bezeugt) ὁ δυνατός· καὶ ἅγιον τὸ ὄνομα αὐτοῦ·	ψ 71_{19}: ἃ ἐποίησας μεγαλεῖα. ψ 103_1: καὶ πάντα τὰ ἐντός μου τὸ ὄνομα τὸ ἅγιον αὐτοῦ. Deut. 10_{21}: u. ψ 111_9 wegen sachlicher und sprachlicher Bedenken nicht hergehörig. ψ 24_8: κύριος κραταιὸς καὶ δυνατὸς κύριος δυνατὸς ἐν πολέμῳ. 89_9: δυνατὸς εἶ κύριε. Röm. 4_{21}: ὃ ἐπήγγελται δυνατός ἐστιν καὶ ποιῆσαι.
50. καὶ τὸ ἔλεος αὐτοῦ εἰς γενεὰς καὶ γενεὰς τοῖς φοβουμένοις αὐτόν.	ψ 103_{17}: τὸ δὲ ἔλεος τοῦ κυρίου ἀπὸ τοῦ αἰῶνος καὶ ἕως τοῦ αἰῶνος ἐπὶ τοὺς φοβουμένους αὐτόν.
51. *ἐποίησεν* κράτος ἐν βραχίονι αὐτοῦ; διεσκόρπισεν ὑπερηφάνους διανοίᾳ καρδίας αὐτῶν	ψ 88_{11a}*: σὺ ἐταπείνωσας ὡς τραυματίαν ὑπερήφανον. ψ 89_{11b}: καὶ

[ψ 76_{11} אַבִּירֵי לֵב 118_5 עֹשָׂה חָיִל].

52. καθεῖλεν δυνάστας ἀπὸ θρόνων καὶ ὕψωσεν ταπείνους,	Hiob 12_{19}: δυνάστας γῆς κατέστρεψεν. 5_{11}: τὸν ποιοῦντα ταπεινοὺς εἰς ὕψος Sir. 10_{14}: θρόνους ἀρχόντων καθεῖλεν ὁ κύριος καὶ ἐκάθισεν πραεῖς ἀντ' αὐτῶν. Gen 41_{52}: ὕψωσέν με ὁ θεὸς ἐν γῇ ταπεινώσεώς μου. vgl. Hiob 36_{5-55}, Ez. 21_{26}.
53. πεινῶντας ἐνέπλησεν ἀγαθῶν καὶ πλουτοῦντας ἐξαπέστειλεν κενούς·	1. Sam. 2_7: κύριος πτωχίζει καὶ πλουτίζει, ταπεινοῖ καὶ ἀνυψοῖ· ψ 107_9: ψυχὴν πεινῶσαν ἐνέπλησεν ἀγαθῶν. Hiob 12_{19}: ἐξαποστέλλων ἱερεῖς αἰχμαλώτους. vgl. ψ 21_{27}, Jes. $31_{14.25}$, Gen. 31_{24}, Deut. 15_{13}, 1. Sam. 6_3, Hiob 22_9, ψ 33_{11}, 34_{10}.
54. ἀντελάβετο Ἰσραὴλ παιδὸς αὐτοῦ, μνησθῆναι ἐλέους	Jes. 41_8: σὺ δέ, Ἰσραήλ, παῖς μου, οὗ ἀντελαβόμην; ψ 98_3: ἐμνήσθη τοῦ ἐλέους αὐτοῦ τῷ Ἰακώβ.
55. — καθὼς ἐλάλησεν πρὸς τοὺς πατέρας ἡμῶν — τῷ Ἀβραὰμ καὶ τῷ σπέρματι αὐτοῦ εἰς τὸν αἰῶνα.	Mich. 7_{20}: δώσει . . . ἔλεον τῷ Ἀβραάμ, καθότι ὤμοσας τοῖς πατράσιν ἡμῶν. 2. Sam. 22_{51}: καὶ ποιῶν ἔλεος . . . . τῷ Δαυεὶδ καὶ τῷ σπέρματι ἕως αἰῶνος

---

* **Diese Vorlage ist nur der Uebersicht wegen geteilt in 11_a u. 11_b geschrieben worden. Auf keinen Fall dürfte 11_a gestrichen werden. Die Vermutung liegt nahe, dass der von den LXX (so gut wie später von Hieronymus nicht verstanden), falsch übersetzte Vers Lucas bezw. den vorlukanischen Uebersetzern bereits grosse Schwierigkeiten gemacht hat. 11_a heisst: אַתָּה דִכִּאתָ כֶחָלָל רָהַב und im Zusammenhange muss mit Gunkel Rahab als mythisches Wesen (vielleicht babylon. Ursprungs) angesehen werden und kann wie ψ 87_{41} Jes. 30_{71} 51_9 als emblematischer Name für Egypten gelten. ὡς τραυματίαν hat sicher eine längere Geschichte des Irrtums hinter sich.**

Vita.

Martinus Kobelt natus sum in oppido Birnbaum Posnaniae die XII m. aprilis a. h. s. LXXIII patre Carolo, qui matura morte mihi ereptus est, matre Maria, e gente Krüger, qua adhuc viva gaudeo. Fidei addictus sum evangelicae. Gymnasium Quedlinburgii per VIII annos frequentavi. Anno 1892 testimonium maturitatis adeptus in numerum civium universitatis Tubingensis receptus sum et nomen apud facultates theologiae atque philosophiae professus sum. Anno 1893 Berolinum transmigravi, ut ibi studiis theologicis musicisque incumberem. Anno 1894 quum unum per semestre Erlangae litteris operam navassem Gryphiam me contuli, ut in ea universitate litterarum studia ad finem perducerem.

Scholis interfui Berolini virorum ill. Weiss, Dillmann †, Schlatter, Strack, Fleischer, Münch, Blumner, Scharrer, Scharwenka, v. Treitschke, N. Müller, Lasson. Seminarii theologici et philosophici sodalis fui tria per semestria; Erlangae virorum ill. Köhler, Seeberg, Zahn, Oechsler, Bulle, Falckenberg; Gryphiae virorum ill. Rehmke, Cremer, v. Nathusius, Öttli, V. Schultze, ubi officio organistae etiam atque custodis rectorisque studii musici academici vicarius functus sum. Anno 1896 examen theologicum Stettinae primum, anno 1899 Magdeburgii secundum subii. Tum Neinstedtae primus collaberator, tum rector vicarius institutorum misericordiae ecclesiasticae, quibus pater meus per XXV annos summa sapientia successuque perfunctus erat. Anno 1900 Berolini per bis senos menses stipendia militaria merui, ubi universitatis auditiones iterum participabam, dum auctore praesidente summi ecclesiastici magistratus predicator adjunctus et rector scholae Germanae Romam missus sim.